vera călin

8
C 14

Generalități • Ideile estetice • Istorismul — drama romantică; romanul istoric; nuvela istorică; poemul istoric și sociogonic • Romantismul antichizant • Tipologia romantică — demonism, titanism, faustianism; geniul; boala secolului • Lirismul — natura; nocturnul • Spiritul satiric • Ironia romantică • Fantasticul • De la romantism la alte orientări literare

romantismul

editura univers

VERA CĂLIN

ROMANTISMUL

Coperta colecției de SERGIU GEORGESCU

Toate drepturile asupra acestei versiuni sînt rezervate Editurii Univers

8
C14

ROMANTISMUL

52634

București, 1970
EDITURA
UNIVERS

CUVÎNT ÎNAINTE

CARTEA de față s-a născut dintr-un curs universitar. A păstrat de aceea, în ciuda transformărilor încercate pînă în momentul editării, caracterele unei sinteze precumpănitor interesate de rezultatele comunicării orale. Această împrejurare explică referirile frecvente la texte, insistența asupra unor fapte altminteri menționabile între paranteze, ca și, mai ales, paginile discursive de expunere a conținutului și de analiză a operelor.

Am încercat să prezint, într-un spirit care se numește comparatist, imensa materie literară romantică și m-am oprit, din motive dictate de însăși formula estetică a romantismului — rebarbativ față de diviziunea în „genuri" — la un criteriu tipologic.

Volumul acesta dedicat romantismului se înscrie într-o serie ce va trebui să ofere o schiță de istorie comparativă a literaturii universale. Adjectivul „universal", ca și acela „exhaustiv" — alăturat oricărui substantiv care numește o cercetare în domeniul artei sau literaturii — are un sunet inhibant. Așa îl resimte chiar și cel care a străbătut măcar cîteva dintre epocile unei singure literaturi.

În sinteza ce urmează m-am ferit, asumîndu-mi toate riscurile, să mă aventurez în acele arii naționale ale literaturii romantice, care nu-mi sînt familiare. Chiar dacă am amintit cu titlu infor-

mativ fenomene şi opere aparţinînd unor asemenea domenii, am încercat să argumentez numai cu referire la opere perfect accesibile mie, pe care să le pot analiza în deplină cunoştinţă de cauză. E o justificare a ceea ce consider cea mai izbitoare lacună din lucrarea care urmează.

Oricum, caracterul de universalitate în literatură şi artă nu poate fi înţeles decît ca obiectul — în permanentă şi accelerată deplasare — al unei aspiraţii sau veleităţi, şi, ca atare, trebuie considerat prin definiţie inaccesibil.

VERA CĂLIN

Noiembrie 1969

1

ROMANTISMUL

GENERALITĂŢI

CELE mai frapante componente ale atitudinii romantice, cele mai caracteristice trăsături ale personajului pus în circulaţie de literatura romantică, elementele constitutive ale esteticii romantice par să semnaleze ca un dat determinant pentru structura romanticului o stare de nelinişte, chiar dezamăgire, o stare conflictuală ce se exteriorizează estetic şi tipologic în mod variat şi uneori contradictoriu. În linii foarte mari, sociologic vorbind, se poate accepta afirmaţia că romantismul, ca mişcare artistică, este rezultanta unei neacceptări a realităţii ambiante nesatisfăcătoare, expresia unui refuz de adaptabilitate la criteriile sociale curente. Ideologic vorbind, şi tot în linii foarte generale, romantismul este o reacţie faţă de tipul de gîndire care a slujit la pregătirea teoretică a Revoluţiei, faţă de raţionalismul secolului al XVIII-lea şi faţă de formulele literare şi filozofice înălţate pe baze raţionaliste: clasicismul, iluminismul. Pentru evitarea oricărei aserţiuni cu efecte sociologizante, trebuie însă amintit că starea de nelinişte şi nesatisfacţie cu ecourile ei artistico-literare nu este un fapt exclusiv al epocii postrevoluţionare. Nesatisfacţia, nostalgia după altceva şi, estetic vorbind, nevoia unor înnoiri a vechilor canoane, se manifestă încă în a doua jumătate a veacului al XVIII-lea. Încă din preromantism, cultul raţiunii afirmat de clasicism şi preluat cu funcţii specifice în perioada iluministă este grav clătinat. Susţinătorii noii estetici — estetica preromantică — şi, înaintea lor, autorii sentimentalişti opun veneraţiei pentru raţiune cultul sentimentului şi al sensibilităţii. Se afirmă o nouă ierarhie a facultăţilor omeneşti, în interiorul căreia primul loc îl ocupă nu raţiunea, ci valorile afective. Raţiunea nu mai prezidează asupra procesului de creaţie artistică, aşa cum pretindeau esteticienii clasicismului — Boileau, Dryden, Pope — ci, în acest proces unic — căci poezia de imitaţie este respinsă — proces asociat cu activitatea demiurgică a geniului, alte facul-

tăți au rol hotărîtor : imaginația, sensibilitatea. Se produce acum acea „renaștere poetică" (*poetic revival*), firească după intelectualismul rațional ist, după literatura — cerebrală uneori pînă la uscăciune — produsă de „secolul luminilor". Apare încă în preromantism o literatură care nu mai cultivă claritatea și echilibrul, recomandate de adepții raționalismului estetic, ci stările vagi, nelămurite, clarobscure ale conștiinței, o literatură a refugiului pe care scriitorii preromantici îl caută în natură, în trecut, în țările exotice. Preromanticii fac elogiul omului sensibil (J.-J. Rousseau ; Goethe în *Werther*), exaltă noaptea cu melancolia ei (Ed. Young), descoperă poezia mormintelor (Blair, Hervey, Gray), se refugiază în trecutul medieval (romancierii gotici), în regiuni îndepărtate și exotice (Bernardin de St. Pierre), evocă un peisaj sumbru în acord cu dispozițiile unui suflet zbuciumat (poemele ossianice), fac elogiul răzvrătitului titanic și execută gestul prometeic ca poeții *Sturm und Drang*-ului. Nici sursele de inspirație ale clasicismului, nici modelele socotite eterne nu rămîn necontestate. Domeniului antic, sursă aproape exclusivă de inspirație în clasicism, i se alătură alte domenii pînă atunci ignorate : domeniul nordic (Shakespeare, Milton, Ossian), domeniul folcloric dezvăluit sensibilității literare de culegeri ca aceea a scoțianului Percy, *Relicve de poezie veche* (*Reliques of ancient English poetry*, 1765), sau de monumentala operă a lui Herder *Glasurile popoarelor în cîntece* (*Stimmen der Völker in Liedern*, 1799).

Preromantismul, care cu granițele lui incerte, e contemporan în unele țări cu iluminismul, a netezit drumul spre o înnoire estetică structurală, spre o categorială răsturnare de valori, spre un nou mod de abordare artistică a realității exterioare și interioare.

Transformarea devine totală. Și „deși putem urmări, în fiecare țară, șerpuirea subterană și răbdătoare a unui preromantism, deși există o moștenire clasică ce nu poate fi neglijată nici în momentele de culme ale mișcării (romantice), ne este îngăduit să vedem în evenimentul romantic un feno-

men de ruptură tot atît de net şi de hotărîtor ca acela ce opune Renaşterea formelor şi spiritului medieval". [1]

Romantismul este contemporan cu, şi intim legat de acea precipitare a ritmului istoric care începe cu dărîmarea vechiului regim în Franţa, continuă cu campaniile armatelor napoleoniene, cu Restauraţia Bourbonilor şi valul reacţionar care a urmat după căderea lui Napoleon (1815), cu fenomenul masiv al emigraţiei, socotit de cercetătorii interesaţi de istoria socială a romantismului (Brandes, Hauser) printre factorii hotărîtori în elaborarea şi răspîndirea noii formule. A urmat apoi şirul lung al mişcărilor de eliberare socială şi naţională : răscoala Decembriştilor în Rusia (1825), revoluţia din Iulie în Franţa (1830), mişcarea Carbonarilor în Italia, revoluţia din Polonia (1831), mişcarea chartistă în Anglia, evenimentele anului 1848, pline de stimulent pentru romantismul ţărilor din centrul şi răsăritul Europei (Austria, Ungaria, Ţările Române).

În Germania, apariţia revistei *Athäneum*, condusă de fraţii Schlegel (1798—1800), teoreticienii romantismului german, revistă în jurul căreia se grupează primul nucleu romantic german — filozofic orientat de sistemele lui Kant, Fichte şi Schelling — poate fi socotită momentul iniţial în istoria mişcării. În Anglia, data afirmării conştiente a mişcării e legată de apariţia volumului de *Balade lirice* (1798) datorat poeţilor Wordsworth şi Coleridge, cu prefaţa teoretică a primului dintre cei doi adăugată în 1800. Deşi în Franţa succesul mişcării este asociat cu triumful dramei romantice a lui Victor Hugo *Hernani* (1830), triumf ce consemnează înfrîngerea adepţilor clasicismului sau cu prefaţa teoretică a aceluiaşi la drama *Cromwell* (1827), totuşi, încă la începutul secolului, lucrările teoretice ale doamnei de Staël *Despre literatură* (1800) şi mai ales *Despre Germania* (1813) formulează distincţia şi opoziţia clasic-romantic, pe care Germaine de Staël o preia din lucrările lui August Wilhelm Schlegel. Momentul — firesc destul de convenţional, fiindcă nici o mişcare artistică nu apare la o anumită dată — al

[1] Gaëtan Picon, *Le Romantisme, Histoires des littératures,* Encyclopédie de la Pléiade, vol. II, p. 40.

afirmării romantismului italian e considerat a fi începutul polemicii dezlănțuite de un articol al doamnei de Staël (1816), care îi îndeamnă pe italieni să împrospăteze atmosfera literară — după părerea ei stătută din pricina menținerii canoanelor clasice îmbătrînite — prin traduceri din Shakespeare și din poezia nordică a epocii. Publicația *Il Conciliatore* (1818—1819) a strîns în jurul ei primul grup romantic italian din care făceau parte viitori luptători în Risorgimento ca Silvio Pellico.

În Rusia romantismul se afirmă tumultuos cu poezia decembriștilor și cu opera lui Pușkin, în care deslușim ecouri certe ale mișcării decembriste ; în Polonia personalitatea lui Mickiewicz, care și-a petrecut o mare parte a vieții în emigrație, a devenit simbolică pentru lupta de eliberare națională a Poloniei (cu momentul ei culminant în 1831) și pentru un romantism de generoasă vibrație libertară și orientare mesianică, așa cum Petöffi, mort pe cîmpul de luptă în 1848, a devenit simbolul revoluționarismului maghiar. În Țările Române, programul manifest al revistei *Dacia literară* (1840) precizează trăsăturile primei etape a romantismului românesc, etapa prepașoptistă.

Cele spuse pînă acum pot folosi drept punct de plecare pentru o prudentă schițare a liniilor directoare de dezvoltare a romantismului. S-a vorbit multă vreme despre două tendințe ale romantismului : romantismul feudal, conservator, paseist, pe de o parte ; romantismul revoluționar, libertar, pe de alta. Tendințele sînt reperabile și, în unele țări, caracterizarea lor se poate face fără teama unor simplificări excesive. În Germania de la sfîrșitul veacului al XVIII-lea și începutul celui următor, în condițiile de stagnare socială cunoscute, primul moment al romantismului poartă hotărît amprenta unei orientări feudale. Gîndirea mistică, medievalismul catolic, transcendentalismul poeților romantici în această etapă a romantismului german sînt produse ale unei mentalități feudale și devin, sociologic vorbind, expresii ale reticenței față de gîndirea enciclopedistă și de rezultatele revoluției din Franța. Tot așa îl putem caracteriza fără ezitare pe Chateaubriand, vicontele emigrat din Franța în timpul Re-

voluţiei, figură centrală a vieţii literare şi politice în timpul Restauraţiei, autorul lucrării de estetică romantică şi apologie religioasă *Geniul creştinismului*, drept un romantic feudal. Cînd este vorba de poeţi, al căror zel libertar şi-a pus amprenta asupra întregii lor vieţi şi opere, ca Shelley, Pellico, Petöffi etc., caracterizarea de romantism revoluţionar poate fi nimerită, cu toate că, în cazul acestor poeţi, ne întîmpină inconsecvenţe filozofice derutante pentru un spirit excesiv de sistematizator. Dar alţi poeţi au avut dezvoltări mult mai sinuoase şi plasarea acestora într-un grup sau în celălalt nu se poate face decît cu ignorarea unor aspecte importante ale operei lor. Poeţii lacurilor în Anglia — socotiţi, după clasificarea dicotomică mai sus amintită, a aparţine romantismului conservator — au început prin a fi adepţi entuziaşti ai Revoluţiei din Franţa. În urmă, conservatorismul britanic întărit în timpul războaielor napoleoniene, i-a anexat. Nici înscrierea lui Walter Scott, creatorul romanului istoric romantic, într-una din direcţiile amintite ale romantismului nu se arată mai lesnicioasă. *Tory* convins şi conservator prin tradiţie familială, Scott a dovedit în evocările lui istorice o intuiţie remarcabilă a elementului novator în desfăşurarea evenimentelor şi a ştiut să reprezinte literar marile mişcări ale istoriei. Victor Hugo a început prin a exalta monarhia, Franţa tradiţională. O viaţă lungă, o vitalitate uimitoare i-au îngăduit să parcurgă toate fazele romantismului, să anime cenaclurile romantice liberale, să formuleze zgomotos teoria dramei romantice în opoziţie cu depăşita tragedie clasică, să îmbrăţişeze cu inconsecvenţă socialismul utopic, să devină poetul celor oropsiţi, ba chiar, cu ezitări şi reveniri, să apere cauza comunarzilor înfrînţi. Se despărţea dezinvolt de fiecare etapă străbătută, spunînd: „J'ai grandi". Şi, dacă idealismul filozofic german (criticismul kantian şi concepţia pesimistă schopenhaueriană) a jucat un rol important în formaţia spirituală a lui Eminescu, e evident că autorul *Scrisorilor* nu poate fi numit un romantic feudal. Atitudinea politică şi apartenenţa filozofică nu oferă criterii valide de clasificare a scriitorilor romantici. Aşa încît, consemnînd existenţa unor tendinţe ale romantismului — de fapt nişte abstracţiuni — şi sub-

liniind, atunci cînd este cazul, manifestări caracteristice fiecăreia dintre ele în opera unui scriitor sau a altuia, trebuie să pornim la cercetarea romantismului ca şi a altor mişcări literare cu ideea că drumul parcurs de cei mai mulţi scriitori, în epoci zbuciumate ca aceea care a generat romantismul, nu este rectiliniu şi că, în considerarea unei traiectorii poetice, trebuie luaţi în consideraţie factori multipli şi determinări variate, în ultimă instanţă decisivă fiind creaţia artistică însăşi. Oricum, adeziunea la un sistem de idei politice sau filozofice nu este în mod mecanic urmată de modificări echivalente în planul estetic.

Ceea ce se mai poate adăuga în aceste scurte consideraţii preliminare e constatarea că romantismul a fost prima mişcare literară avînd un pronunţat caracter de universalitate. Evident, specificul romantismelor naţionale există şi a fost obiectul unor studii repetate. Precumpănitor atras de universul mitic şi de problematica metafizică în Germania, păstrînd unele tradiţii ale retoricii clasice în Franţa, politic şi patriotic orientat în Italia şi în ţările din centrul şi răsăritul Europei, romantismul este însă, în mod izbitor, un curent artistic-literar care exteriorizează stări de spirit de răspîndire mondială. Dacă centrul de radiaţie a clasicismului se găseşte în Franţa, dacă focarele iluminismului le descoperim în Anglia şi Franţa, romantismul este o explozie poetică de mare vigoare în toate ţările Europei şi nu numai în Europa, dat fiind că participarea literaturilor nord şi sud-americane la romantism a îmbogăţit patrimoniul romantic cu creaţii de mare originalitate.

În ciuda deosebirilor de tendinţă, a tuturor variantelor lui posibile, romantismul oferă criteriile unei justificate unificări. Putem vorbi despre *o* estetică romantică, despre *o* sensibilitate romantică, despre *o* tipologie romantică, mai mult chiar, despre un univers romantic, ceea ce capitolele următoare îşi propun să arate.

II

IDEILE ESTETICE

GLOBAL privit, romantismul a fost o mişcare conştientă de ea însăşi şi, mai cu seamă, de ceea ce opunea sistemului de idei estetice pînă atunci în vigoare. E drept că Byron nu se considera romantic, că respingea ca absurdă antiteza clasic-romantic, că îl iubea pe Swift şi scria poezii satirice ca Pope ; că Leopardi era neoclasic în teorie, romantic în opera sa poetică şi că Grigore Alexandrescu scria meditaţii poetice de tip lamartinean şi fabule ca La Fontaine etc. etc. Nu e însă mai puţin adevărat că cele mai multe poetici romantice se nasc în polemică violentă cu clasicismul şi, mai ales, cu raţionalismul ce prezidase creaţia secolului al XVII-lea şi a unei bune părţi din producţia literară a „secolului luminilor".

Opoziţia între două viziuni estetice, mai mult chiar între două tipuri umane o formulează Schiller în lucrarea sa *Despre poezia naivă şi poezia sentimentală* (*Über naive und sentimentalische Dichtung*, 1799). Antichitatea este pentru Schiller epoca deplinei armonii între om şi natură, între om şi el însuşi. Este o viziune a antichităţii evidentă la Schiller şi în poezia *Zeii Greciei* (*Die Götter Griechenlands*, 1788), viziune preluată de la Winckelmann, promotorul neoumanismului german. Puritatea şi simplicitatea omului vechi îl făcea pe acesta să participe la natură, să se mişte firesc în cadrul ei, să fie el însuşi „natură", expresia acestei simplicităţi fiind o poezie spontană şi naivă. Poetul modern, produs al unei îndelungi evoluţii culturale, a pierdut armonia naivă ; pentru el vechea unitate a tinereţii e pierdută, devenind, în schimb, obiectul unei nostalgii, alimentînd conştiinţa unei dureroase lipse. El caută „natura". Aşa apare, după Schiller, poezia sentimentală (care, în curînd, va primi numele de romantică), poezie dominată de regret după paradisul pierdut al copilăriei, poezie

marcată nu de unitate, ci de contradicție și de o sfîșiere interioară generatoare a unei permanente stări conflictuale. [1]

E greu de stabilit momentul cînd a fost formulată pentru întîia oară opoziția clasic-romantic. Termenul „romantic" — inițial comunicînd înțelesul de amator de romanțe cavalerești (sec. XVII, în Anglia) — circulase prin lucrările de estetică ale secolelor al XVII-lea și al XVIII-lea cu accepțiunea de „extravagant"), „straniu", „absurd", „fals". Avea un înțeles peiorativ ca și termenul gotic, de altfel. Cuvîntul derivă de la *romance* — roman curtean, romanță cavalerească — sau, într-un sens mai larg și după o etimologie mai recentă, de la *Romania,* noțiune ce desemnează aria geografică și istorică formată prin fuziunea dintre fondul antic roman și elementul germanic invadator, la sfîrșitul erei antice. În a doua jumătate a secolului al XVIII-lea, o dată cu resurecția poeziei, termenul începe să desemneze elementul „pitoresc" din natură, și, treptat, se asociază cu cuceririle imaginației. În 1757, unul dintre teoreticienii preromantismului englez, J. Warton, scrie : „Subiectul și scena acestei tragedii, atît de romantice și neobișnuite sînt, în cel mai înalt grad, plăcute imaginației" [2].

În Franța, traducătorul lui Shakespeare, Le Tourneur, scrie, în prefața traducerii sale (1776), împrumutînd de la englezi adjectivul „romantic", că doar acela care „își plimbă privirile peste vastitatea mării sau și le ațintește asupra peisajului aerian și romantic al norilor" poate înțelege geniul shakespearian. Tot el încearcă disocierea cuvîntului de altele înrudite cu el. „Dacă această vîlcea nu este decît pitorească, ea este un punct al spațiului, care vorbește pictorului și merită a fi semnalată și prinsă într-o operă de artă. Dar dacă este *romantică,* atunci dorești să te odihnești în ambianța ei, ochiul găsește plăcere în a privi și curînd imaginația mișcată o populează cu scene interesante ; ea uită vîlceaua pentru a se complace în idei, în imaginile inspirate de ea. Tablourile lui Salvator Rosa, unele peisaje alpine, mai multe dintre gră-

[1] Schiller, *Uber naive und sentimentalische Dichtung,* Volksverlag Weimar, vol. I, pp. 315—320.

[2] Citat după Mario Praz : *La carne, la morte, el diavolo nella letteratura romantica,* Milano, La Cultura, 1930, p. 12.

dinile şi cîmpiile Angliei nu sînt *romanţioase (romanesques)*, dar se poate spune că sînt mai mult decît pitoreşti, adică emoţionante şi romantice." În sensul de mai sus, epitetul *romantic* desemnează o stare subiectivă şi nu o însuşire a unor obiecte exterioare. Rousseau, sub influenţa propriului său discipol, Girardin, autor al unui tratat despre arhitectura grădinilor, foloseşte în a cincea plimbare din ultima sa carte *Visările hoinarului singuratec* (1778) epitetul „romantic", aplicat malurilor lacului Bienne. În lucrarea sa *Compoziţia peisajului (Composition du paysage)*, Girardin, adept al „grădinilor englezeşti" vorbeşte despre „situaţia romantică, aceea care îngăduie sufletului solitar să se lase în voia sentimentelor profunde."

Celălalt Warton, Thomas, fratele lui Joseph — în a sa *Istorie a poeziei engleze (History of English Poetry, from the close of the eleventh to the commencement of the eighteenth century,* 1774—1781) — semnalează contrastul dintre literatura numită romantică şi cuprinzînd opere medievale şi renascentiste, pe de o parte, şi literatura clasică pe de alta. În lucrarea germanului Friedrich Bouterwerk, *Istoria poeziei şi elocinţei începînd de la sfîrşitul secolului al XIII-lea (Geschichte der Poesis und Beredsamkeit seit dem Ende des dreizehnten Jahrhunderts,* 1801—1805), termenul romantic desemnează o arie poetică şi mai întinsă, folosită fiind disocierea *altromantisch* (pentru literatura medievală) şi *neuromantisch* (pentru literatura renascentistă şi barocă).[1]

Termenul romantic a fost însă folosit cu cel mai întins răsunet pentru a descrie literatura modernă, în opoziţie cu cea clasică (veche sau aparţinînd clasicismului secolului al XVII-lea şi al XVIII-lea) de către August Wilhelm Schlegel, care, împreună cu fratele său Friedrich Schlegel, a formulat în Germania teoria noului curent.

[1] Pentru accepţiunile şi istoricul termenului vezi : René Wellek — *Concepts of criticism*, capitolele *The concept of romanticism* şi *Romanticism reexamined*. De asemenea, comunicarea lui Paul Cornea, citită la Sibiu, în septembrie 1969 : *Prodigioasa aventură a unui cuvînt „Romantic"*.

August W. Schlegel n-a inventat contrastul clasic-romantic, dar a găsit formularea care a avut, în urmă, cea mai mare forţă de penetraţie. În prelegerile ţinute în 1798 la Jena, opoziţia dintre cele două viziuni estetice e doar sugerată. În prelegerile de la Berlin (*Vorlesunger über Schöne Kunst und Literatur*, 1801—1804) şi în cele ţinute la Viena între 1809 şi 1811 (*Über dramatische Kunst und Literatur*), antinomia este proclamată şi contrastul explicat. Schlegel începe (în prelegerile citite la Berlin) prin a sublinia cîteva deosebiri între cele două tipuri de literatură. Poezia modernă tinde spre infinit, cea veche e caracterizată prin limitare şi echilibru. [1] Clasicismul înseamnă puritate de genuri, romantismul, amestec. Apare apoi ideea după care poezia clasică este plastică şi arhitectonică, în timp ce poezia modernă este pitorească. [2] Schlegel asociază literatura romantică cu creştinismul, cavalerismul, dragostea curteană, şi înscrie în aria literaturii romantice domenii foarte întinse şi felurite din istoria literară, ca, de pildă, romanele cavalereşti, opera lui Dante, drama shakespeariană, drama spaniolă a Renaşterii şi Barocului. Contrastul dintre arhitectura gotică şi cea clasică, contrast exprimat în prelegerile de la Viena este transpus în domeniul literaturii şi, mai ales, al literaturii dramatice care oferă teoreticianului cele mai multe ilustraţii. Formularea a rămas celebră, preluată fiind în urmă şi de Coleridge. „Panteonul nu e mai deosebit de catedrala Westminster sau de catedrala Sf. Ştefan din Viena decît structura unei tragedii a lui Sofocle de o dramă shakespeariană." [3] Urmează caracterizarea spiritului, care a prezidat asupra apariţiei celor două tipuri de artă. Grecii trăiau într-un univers limitat, finit. Zeii lor personificau aspecte ale naturii. Poezia lor era o poezie a bucuriei şi echilibrului. O dată cu creştinismul, poezia posesiunii liniştite face loc poeziei neliniştii şi dorinţei (*Sehnsucht*). Poezia romantică este expresia acestei aspiraţii. Arta greacă este simplă, limpede, apropiată de natură ; arta romantică mai

[1] August Wilhelm Schlegel, *Vorlesungen über dramatische Kunst und Literatur*, Weidmannsche Buchhandlung, Leipzig, 1846, p. 16.
[2] Id., p. 10.
[3] Id., p. 11.

apropiată de misterele universului. „Antitezele mecanic-organic ; plastic-pitoresc ; finit-infinit ; închis sau perfect — progresiv şi nelimitat ; pur în ceea ce priveşte genurile — înclinat spre amestecare ; simplu — complex (...) sînt formulate în chip memorabil şi puse în legătură cu contrastele istorice dintre stilul gotic şi clasic în artă şi cu deosebirile dintre moralitatea păgînă şi cea creştină." [1]

August Schlegel, spirit de formaţie universalistă, adept al conceptului de literatură universală, pus în circulaţie de Herder şi Goethe, era un bun cunoscător al literaturilor antice şi moderne, atras de paralele şi comparaţii, aşa cum dovedeşte ilustra comparaţie dintre *Fedra* lui Racine şi aceia a lui Euripide, întreprinsă de esteticianul romantic cu totul în favoarea Fedrei antice. Îşi însuşise domenii întinse ale literaturii medievale (eposurile medievale, romanele arthuriene, lirica trubadurească, Minnesang-ul german, Romancero-ul spaniol etc.) ; de asemenea, teritoriul operei shakespeariene, pe care împreună cu Tieck a tradus-o, dînd o admirabilă versiune germană. Modelul oferit de Schlegel literaturii epocii sale este Shakespeare, alături de opera căruia figurează, cu titlu exemplar, drama spaniolă, cu deosebire a lui Calderón. În schimb, producţia literară a secolului al XVII-lea clasic i se pare esteticianului german prototipul artei artificiale şi, combătînd-o, August Wilhelm Schlegel continuă opera începută de Lessing şi de reprezentanţii *Sturm und Drang*-ului.

Teoria romantică, aşa cum a formulat-o August Wilhelm Schlegel, cu înclinaţia lui pentru ample sinteze istorice, a avut parte de o largă difuzare, mai largă decît opera oricărui alt teoretician. Estetica romantismului, aşa cum o fundamentează în Anglia Coleridge, care a petrecut mulţi ani în Germania, l-a audiat pe A. W. Schlegel şi a cunoscut teoriile Germainei de Staël, prietena lui Schlegel, se resimte masiv de influenţa teoreticianului german. Prin mijlocirea lui Coleridge, teoria lui Schlegel trece în America, aşa încît găsim la Emerson certe ecouri schlegeliene.

[1] René Wellek — *A history of modern criticism*, vol. II, Cap. *The romantic age*, Yale University Press, 1955, pp. 59—60.

52634

„GHEORGHE LAZĂR" BIBLIOTECA LICEUL BUCUREŞTI

Fratele lui, August Wilhelm Friedrich Schlegel, a început prin a privi, în spiritul neoumaniștilor și al lui Schiller, poezia antică drept unicul ideal poetic, prin a căuta arhetipuri în poezia grecească. Ca și Winckelmann, Schiller, Goethe, el socotește în spirit kantian poezia vechii Elade ca obiectivă, „dezinteresată" și pură. (*Despre studiul poeziei grecești* — *Über das Studium der griechischen Poesie,* 1794—1795). Încă din această lucrare Friedrich Schlegel schițează, cu cîțiva ani înainte de opera lui Schiller *Despre poezia naivă și poezia sentimentală*, opoziția dintre arta antică și cea modernă. Poezia modernă este poezia progresului infinit, a nostalgiei nesatisfăcute, spre deosebire de poezia antică, o poezie a ciclurilor închise. În această primă lucrare, Friedrich Schlegel nu afirmă încă superioritatea poeziei moderne, ci rămîne, în spirit neoumanist, un admirator al armoniei sufletului grec. Poezia antică, afirmă el, este o creație a instinctului („naivă", va spune peste cîțiva ani Schiller), poezia modernă a intenționalității. Friedrich Schlegel definește, în această etapă a activității sale, poezia romantică drept „poezia progresivă universală" (a formelor deschise) [1].

Goethe — contemporan cu marile dezbateri romantice — romantic el însuși prin nenumărate valențe ale personalității sale, a exprimat adesea antagonismul clasic-romantic (Faust este, între altele, exteriorizarea poetică a unui conflict lăuntric între cele două ipostaze, conflict propriu conștiinței lui Goethe). În ultima perioadă a vieții, de la înălțimea echilibrului cucerit, Goethe depreciază atitudinea romantică. În *Convorbiri cu Eckermann* (2 aprilie, 1829), citim : „Eu numesc clasic tot ce e sănătos și romantic ceea ce e bolnav. Nibelungii și Homer sînt opere clasice, amîndouă fiind sănătoase și solide. Majoritatea operelor noi nu sînt romantice fiindcă sînt noi, ci fiindcă sînt slabe, anemice și bolnăvicioase,

[1] Umberto Eco citează, în lucrarea sa *Opera deschisă*, fraza lui Novalis, în sprijinul caracterizării poeziei romantice ca artă deschisă, a înțelesului vag și a semnificației imprecise : „Cînd o operă prezintă mai multe pretexte, mai multe înțelesuri și mai ales mai multe aspecte și feluri de a fi înțeleasă și iubită, atunci cu siguranță este foarte interesantă, atunci ea este o expresie pură a personalității" (Op. cit., E.L.U., 1969, traducere de *Cornel Mihai Ionescu*, p. 26).

după cum nici operele vechi nu sînt clasice fiindcă sînt vechi, ci fiindcă sînt puternice, vii, senine și sănătoase." Tot Goethe, vorbind despre propriul său *Faust* (*Convorbiri cu Eckermann*, 13 februarie, 1831), caracterizează poezia romantică drept o poezie a formelor deschise : „Principalul la o asemenea lucrare e ca părțile ei cu greutate, luate fiecare în parte, să fie importante și clare, opera rămînînd, totuși, considerată în întregul ei, incomensurabilă și tocmai de aceea semănînd cu o problemă nerezolvată, care ademenește mereu pe oameni s-o cerceteze".

Opera celui mai tînăr dintre frații Schlegel e foarte întinsă și dezvăluie o arie de preocupări de o impresionantă vastitate și varietate. Mai puțin interesată de sintezele istorice decît de opera lui August Wilhelm, dominată în schimb de interesul critic pentru fenomenul estetic și de pasiunea interpretării filologice, ea include o nouă comparație între poezia veche și cea modernă (*Istoria literaturii vechi și moderne* — *Geschichte der alten und neuen Literatur*, 1812), preocupări de orientalistică (*Despre limba și înțelepciunea indienilor* — *Über die Sprache und die Weisheit der Indier*, 1808), lucrări de filozofie a istoriei. A sa *Filozofie a istoriei* (*Die Philosophie der Geschichte*), scrisă în 1829 după conversiunea la catolicism, vădește, ca și lucrarea lui Novalis, *Creștinismul sau Europa* (*Die Christenheit oder Europa*, 1799), o concepție teologică și providențială a istoriei. Ne interesează cu deosebire, în contextul de față, *Dialogul despre poezie* (*Gespräch über die Poesie*, 1800), apărut în *Athäneum*, dialog de factură platoniciană, care sintetizează cîteva dintre articolele de crez ale romantismului german din prima sa etapă. Dialogul se desfășoară într-un salon romantic. Recunoaștem în interlocutorii lui cîteva dintre figurile ce gravitau în jurul revistei *Athäneum*. Lothario e Novalis, Andrea — August Wilhelm ; Ludoviko — Ludwig Tieck ; Camilla — Carolina Schlegel etc. Se citesc, în salonul unde se desfășoară dialogul, cîteva conferințe, care se discută apoi de către participanți. Încă din introducere se caracterizează noua poezie : expresie a unei nostalgii ce nu poate fi stinsă, emanație a inconștientului, de o spontaneitate totală, eflorescență, care își trage seva

din „nevăzutele forțe ancestrale ale omenirii" *(aus der unsichtbaren Urkraft der Menschheit hervor)*. Prima intervenție, a lui Andrea (August Wilhelm), tratează despre epocile poeziei. Poezia veche (Homer, lirica grecească, tragedia, comedia antică) au parte de prețuirea autorului. Nici poezia alexandrină nu e lipsită de merite. Urmează, spune vorbitorul, o perioadă de imitație și epigonism. Andrea ia în considerație concepția despre epocile de aur ale literaturii (secolul lui Pericle, al lui August, cinquecento-ul italian, secolul lui Ludovic al XIV-lea și, în Anglia, epoca reginei Ana) și constată declinul poeziei. Între poezia veche și cea modernă el descoperă un hiat, identificat cu clasicismul francez, față de care vorbitorul are aprecieri foarte aspre. Shakespeare, evident, este un moment de culme ; Goethe o sinteză unică între filozofie și poezie. Urmează intervenția lui Ludoviko despre mituri. În general, poezia este, după romanticii de la *Athäneum*, „cel mai nobil vlăstar al magiei". August Wilhelm Schlegel socotea și el că esența poeziei, a cărei menire rămîne să redea limbajului forța lui imagistică primordială, o alcătuiesc metafora, mitul și simbolul. În înțelegerea romanticilor, conceptul de mit, deși nu deplin elucidat, are în vedere atît o sursă inepuizabilă de simboluri. deci materia primă a poeziei, cît și o creație a conștiinței colective sau individuale care umanizează natura [1]. Totul se mitifică în romantism : istoria (povestirea lui Ioachim von Arnim *Păzitorii coroanei — Die Kronenwächter* — e un exemplu ; *Legenda veacurilor — La légende des siècles* — a lui V. Hugo — un altul), natura (la Novalis, Tieck, Eminescu), ființa umană (demonul romantic, titanul, geniul sînt ipostaze mitice).

Ceea ce lipsește poeziei moderne, citim în dialogul lui Friedrich Schlegel, este o mitologie, o nouă mitologie, dat fiind că aceea care alimentase poezia veche se istovise. Ludoviko (Ludwig Tieck) nu se referă nici la miturile creștine, nici la mitologia nordică spre care se îndreptase Herder, ci pretinde o mitologie bazată pe elemente extrase din straturile cele mai adînci ale spiritului *(aus der tiefsten Tiefe des*

[1] René Wellek, op. cit., p. 38.

Geistes). Din haosul straturilor obscure ale conştiinţei vor răsări noile mituri, alimentate, spune Ludoviko, de marele fenomen al timpului : idealismul filozofic. Mitul conferă expresie la ceea ce raţiunea nu poate exprima ; el ne pune în contact cu misterul naturii.

Estetica romantică germană şi, prin ea, aproape întreaga estetică romantică se impregnează de gîndirea filozofică elaborată de marile sisteme idealiste de la sfîrşitul secolului al XVIII-lea şi începutul celui următor.

Distincţia formulată de Kant, în cele trei critici ale sale, între cunoaşterea etică şi estetică este respinsă de viziunea globală şi unitară a romanticilor. Ideea kantiană, după care intelectul nu poate depăşi lumea fenomenelor, inapt fiind să cunoască lucrul în sine, este însă explicită sau implicită în toate esteticile romantice — prin excelenţă antiintelectualiste. Există, totuşi, pentru romantici, mijloace de pătrundere în acel centru al esenţialităţii, pe care Kant îl socotea impenetrabil. Imaginaţia este unul dintre ele, iar poetul — ridicat la o nouă demnitate — deţine secretul acestei cunoaşteri suprasensibile şi supraintelectuale. Categoriile atribuite lumii obiective : timp, spaţiu, cauză, substanţă, nu reprezintă, după Kant, entităţi obiective ale realităţii, ci forme ale intuiţiei.[1] În actul de cunoaştere, omul încearcă să aplice, în mod necritic, aceste forme ale intuiţiei unei realităţi ce se află dincolo de puterea de cunoaştere umană. Ideea relativităţii reprezentărilor omeneşti despre spaţiu şi timp convine subiectivismului romantic şi din această idee s-au dezvoltat o seamă de opere romantice, de fapt aproape întreaga literatură a visului în romantism. Cele spuse de G. Călinescu privitor la Eminescu şi la al său *Dionisie* se potrivesc tuturor poeţilor romantici pentru care „lumea-i visul sufletului nostru" : „Timpul şi spaţiul ca forme ale simţului intern i se par chei misterioase care deschid porţile grele şi ruginite ale visului. Lumea se dilată, se desface în neguri repede învîrtitoare şi se adună în fantasme efemere, după mişcarea obscură a gîndului. Con-

[1] Immanuel Kant, *Kritik der reinen Vernuft*, Felix Meiner, Leipzig, 1930, pp. 65 şi următoarele.

structiile onirice au ziduri tot atît de grele ca şi lumea din stare de veghe, gîndire fiind sinonim cu existenţă". [1]

Neavînd existenţă obiectivă, fiind forme ale sensibilităţii ordonatoare de lume, spaţiul şi timpul sînt dilatabile şi contractabile după voie. Dionisie se transportă în epoca lui Alexandru cel Bun, devenind călugărul Dan şi întreprinde o călătorie în lună, după ce reduce pămîntul la dimensiunile unei mărgele, pe care o agaţă de gîtul iubitei sale.

Kant afirmase imposibilitatea cunoaşterii lucrului în sine, a trecerii dincolo de aparenţă şi fenomen, dar nu negase existenţa lucrului în sine. Pentru Johann Gottlieb Fichte lumea este eul. Dincolo de limitele eului nu există nimic. Fiecare subiect îşi creează propriile sale legi ale cunoaşterii. Totul se află în conştiinţă, eul fiind punctul de plecare al oricărei reflexiuni filozofice. Chiar şi ceea ce pare deosebit de noi nu este decît o reprezentare a noastră. Doar imposibilitatea de a confunda ceea ce este în afara noastră cu eul ne-a făcut să detaşăm lumea de propria noastră conştiinţă. Din punct de vedere metafizic tot ceea ce dorim sau trebuie să credem este real. Cînd Novalis afirmă sau exprimă simbolic ideea că eul şi lumea sînt entităţi confundabile, el se alimentează din idealismul subiectiv fichtean. Imensa hipertrofie a eului, care îl face pe om să se simtă univers şi divinitate — idee, mai bine zis, afect comun multor romantici — este direct sau indirect debitoare filozofiei lui Fichte. Acesta spusese : „Lumea prezentă este pentru om numai expresia legii datoriei. Dacă înlocuieşte această lege cu o alta, apare alta (lume) ; căci în alt chip nu există lume pentru nici o fiinţă raţională" [2] *(Destinul omului, Die Bestimmung des Menschen,* 1800).

La baza sistemului filozofic al lui Wilhelm Joseph Schelling — „filozofia naturii" — stă ideea unităţii, a identităţii absolute. Există un principiu care transcende eul şi în care se confundă toate varietăţile, opoziţiile, diferenţele. Schelling formulează identitatea absolută între ideal şi real,

[1] G. Călinescu, *Opera lui Mihai Eminescu,* Cultura Naţională, vol. I, p. 16.

[2] Johan Gottlieb Fichte, *Die Bestimmung des Menschen,* Felix Meiner, Leipzig, 1934, p. 124.

lipsa de diferențiere a formelor celor mai diverse. Ființa și cunoașterea, obiectul și reprezentarea nu sînt decît unul și același lucru. Dacă Fichte pornește, în sistemul său, de la eu, Schelling pornește de la natură. Drumurile lor se întîlnesc în absorbirea realului de către ideal. Natura organică nu este pentru Schelling decît natura neorganică potențată la extrem, în urma unui proces evolutiv. Totul se petrece în interiorul unei unice structuri inițiale. Unitatea e starea de natură. Natura detestă dualitatea, conflictul, antagonismul. Ideea discordiei în unitate, discordie permanent contrabalansată de tendința spre unitatea pierdută, domină sistemul lui Schelling. Unitatea cuprinde totul, sînt posibile analogii între tot ceea ce există: conștientul și inconștientul, finitul și infinitul. Schelling proclamă absoluta identitate.[1] Formularea acestei unități, în interiorul căreia natura e identificată cu spiritul, ființa interioară cu realitatea exterioară, a fost grea de consecințe pentru literatura romantică. Edificiul moral schellingian are la bază aceeași obsesie a unității și totalității (*Cercetări filozofice asupra esenței libertății*, 1809). Binele și răul nu sînt entități duale, ci țin de unitatea spirit — natură, caracteristică microcosmosului ca și macrocosmosului. Răul provine din încercarea de a rupe entitatea. Omul este o totalitate, în care „se află toată puterea principiului obscur și toată puterea luminii. Abisul cel mai adînc și înălțimile cerului se află în el“[2].

Din opera lui Schelling, cu deosebire din *Sistemul idealismului transcendental* și din *Filozofia artei* a extras poetica romantică ideea supremației artei, activitatea artistică fiind singura apță să spargă granițele dintre ideal și real, să reprezinte infinitul în finit și să unifice, într-un act creator analog cu actele naturii, toate forțele spiritului, chiar și pe acelea ce par într-o relație antagonică unele față de altele. Această putere conciliatorie este a imaginației *(Einbildungskraft)*, facultate prin excelență creatoare și unificatoare (Kant atribuise

[1] F.M.J. Schelling, *System des transzendentalen Idealismus*, Felix Meiner, Hamburg, 1957, p. 269.

[2] J.W.J. Schelling, *Recherches philosophiques sur l'essence de la liberté humaine*, Rieder, Paris, 1926, p. 125.

imaginației trei funcțiuni : reproductivă, productivă și estetică, dar nici uneia dintre aceste ipostaze nu-i hărăzise rolul de a pătrunde „lucrul în sine"). Pentru Schelling și, pe urmele lui, pentru o seamă de poeți romantici — printre ei Coleridge — imaginația este facultatea prin excelență creatoare tocmai prin puterea ei unificatoare. Ea devine nu numai organul creației poetice, ci și al celei filozofice, de vreme ce orice sistem filozofic crește dintr-o experiență fundamentală, iar asemenea experiențe doar imaginația le face posibile.

Mitologia este după Schelling *(Filozofia artei)* subiectul poeziei și artei. Iar contactul cu mitologia — pentru Schelling un depozit de simboluri — îl stabilește tot imaginația. Simbolul singur topește într-o sinteză generalul și particularul, spre deosebire de alegorie, în care particularul semnifică, reprezintă generalul. [1]

Distincția între alegorie și simbol, ca și înțelegerea după care mitul este substanța însăși a poeziei, vor rămîne elemente constitutive ale gîndirii și creației poetice în romantism.

Recunoaștem ideile din *Sistemul idealismului transcendental (System des transcendentalen Idealismus)* și din *Expunerea sistemului meu (Darstellung meines Systems)*, ca și pe acelea din *Cercetări filozofice (Philosophische Untersuchungen über das Wesen der Freiheit)*, în întreaga viziune a romantismului german, de asemenea și în opera poetică sau teoretică a unor romantici tributari filozofiei germane, cum au fost Coleridge, Emerson ș.a. Lumea modernă a pierdut unitatea inițială ; a pierdut, în același timp, și mijlocul de descifrare a enigmei universului. Sentimentul unității poate fi însă recîștigat, sugerează sistemul analogic schellingian, prin magie sau vis, prin confundarea în inconștient, în trecut, în noaptea conștiinței. De aici importanța visului și a inconștientului în literatura romantică. Adepți declarați ai filozofiei unității universale sau nu, romanticii vădesc un spirit orientat spre infinit, atras de o viziune unificatoare și sintetică. „Mi

[1] F. W. Schelling, *Philosophie der Kunst*, Werke, III. Manfred Schrötter, Münchner Jubileumsdruck, München, 1928, pp. 450 și următoarele.

s-a părut — scrie Albert Béguin — că desluşesc la cei mai mulţi dintre ei (romanticii) o tendinţă spre marile sinteze, însoţită însă de gustul pentru personalitatea originală şi aventurile spirituale. Ei respingeau, în opera lor, orice compoziţie strict arhitecturală sau exclusiv discursivă, căutînd o unitate care să existe deopotrivă în intenţie cît şi într-o relaţie de un fel muzical între diferitele elemente ale lucrării." [1]

Toate procesele naturii indică o cale de reîntoarcere la unitatea pierdută, pe care poetul romantic încearcă să o regăsească prin mijlocirea magiei, a extazului, a confundării în inconştient, a inspiraţiei mitice. Consecinţele aderării totale sau incidentale la acest tip de filozofie sînt masive. De aci decurge importanţa visului în literatura scriitorilor romantici (Jean Paul, Novalis, Hoffmann, Gérard de Nerval, Eminescu); a mitului (Arnim, Novalis, Hugo), a simbolurilor. Sistemele analogice, ca şi ideile kantiene despre lumea spaţială şi despre timp, considerate proiecţii ale unor intuiţii interioare, sînt filozofic răspunzătoare pentru mulţimea reîncarnărilor, alterego-urilor, călătoriilor în spaţiu şi timp (prin anihilarea ambelor), pe care ni le oferă romantismul.

Continuînd cu amintirea principalelor surse filozofice ale gîndirii estetice romantice, ne opreşte sistemul lui Schopenhauer. Lucrarea acestui singuratic pesimist *Lumea ca voinţă şi reprezentare (Die Welt als Wille und Vorstellung)*, publicată în 1819, a găsit audienţă tîrziu, după 1850. Lucrul în sine, afirmă Schopenhauer pe urmele lui Kant, nu poate fi cunoscut, dar există o cale de acces spre realitate şi aceasta este voinţa, începînd de la nivelul neorganic al materiei pînă la om. Voinţa, categorie metafizică schopenhaueriană este, în spiritul filozofului, o forţă malignă. [2] Doar artistul poate, prin contemplare dezinteresată, să scape de voinţă, întorcînd-o împotriva ei însăşi, să iasă din orbita nefastă a voinţei oarbe (recunoaştem ideea lui Kant despre caracterul dezinteresat al contemplaţiei artistice). Trebuie, în acord cu această concepţie,

[1] A. Béguin, *L'âme romantique et le rêve*, Cahiers du Sud, 1937, p. XXI.

[2] Arthur Schopenhauer, *Sämtliche Werke*, vol. I. Leipzig, Philipp 1891, pp. 145 şi următoarele.

eliminate din artă, printr-o seamă de renunțări, printr-o riguroasă asceză, orice fel de interese practice, tot ce este subiectiv (de aici, ideea romantică a geniului obiectiv : „nemuritor și rece", a spus Eminescu). Poezia reprezintă cunoașterea, contemplarea dezinteresată a ideilor, iar geniul o ființă dezlegată de interese practice, un visător inspirat, a cărui stare de contemplație poate atinge chiar și nebunia. El este totdeauna o excepție : e singur, neînțeles, jignit de contemporanii, pe care-i scandalizează prin lipsa lui totală de spirit practic. Fiind într-o stare de permanentă opoziție cu lumea, geniul cunoaște o determinare tragică. Despre influența pesimismului schopenhauerian asupra istorismului romantic, va fi vorba în alt context. Amintesc aici, că imaginea romantică a geniului ca individualitate, a cărei condiție este singurătatea și abnormalitatea, s-a alimentat masiv din gîndirea schopenhaueriană.

*

Dintre cei trei poeți englezi aparținînd primei generații romantice — lakiștii — Coleridge a manifestat cea mai susținută înclinație teoretică. Contribuția lui Wordsworth se limitează la prefața *Baladelor lirice*, culegere socotită a fi prima operă engleză de factură romantică. E de reținut din această prefață elogiul simplicității — simplicitate ce se referă atît la sursele poeziei : viața rustică, sentimentele primordiale, cît și la limbajul poetic preluat din vorbirea oamenilor simpli, „limbaj izvorît dintr-o experiență repetată și din sentimente ce revin mereu (...), un limbaj mai durabil și mult mai filozofic decît acela cu care îl înlocuiesc adesea poeții..." Poezia este un mijloc de cunoaștere simpatetică, o cunoaștere — recunoaștere, spune Wordsworth, — înlesnită de starea contemplativă. „Poezia este o recunoaștere a frumuseții universului, o recunoaștere cu atît mai sinceră cu cît nu este formulată, ci indirectă ; o sarcină ușoară pentru acela care contemplă lumea în spiritul dragostei ; și iarăși, un omagiu demnității native și neîmpodobite a omului, marelui principiu elementar al plăcerii..." Rezultat al comuniunii dintre om și natură, „poezia

este suflul şi spiritul ales al întregii cunoaşteri" [1]. Această mistică a contemplaţiei şi impregnării poetului de efluviile naturii caracterizează de altfel poezia primului dintre poeţii lacurilor.

Coleridge este însă cel mai proeminent critic al romantismului englez şi, emanînd de la un poet, critica şi teoria lui au influenţat considerabil gîndirea poetică a contemporanilor, aşa cum s-a întîmplat de altfel cu critica atîtor poeţi romantici, autori de lucrări programatice : Shelley, Hugo, Heine, Poe. Coleridge a petrecut mulţi ani în Germania, a cunoscut bine filozofia idealistă germană : criticismul kantian, filozofia naturii a lui Schelling, idealismul subiectiv al lui Fichte. Contactul cu ideile estetice ale romantismului german i l-au prilejuit cursurile lui A. W. Schlegel. Încercînd să excludă din aceste sisteme tot ceea ce părea incompatibil cu propriul lui ortodoxism anglican, Coleridge a devenit principalul transmiţător al teoriei romantice de sorginte germană pentru toată lumea anglo-saxonă. Ca teoretician al romantismului se manifestă în *Biographia Literaria* (1819), încercare de autobiografie spirituală, care consemnează datoria autorului faţă de gîndirea romantică germană, ca şi atitudinea lui faţă de contemporanii săi englezi ; de asemenea, în *Conferinţele şi notele despre Shakespeare şi alţi poeţi englezi (Lectures and notes on Shakespeare and other English poets)*, apărute postum. După Coleridge, unitatea organică, continuitatea, unicitatea sînt caracterele operei de artă şi opera lui Shakespeare i se pare întruparea optimă a acestor caracteree. Întregul sistem teoretic elaborat de Coleridge are în vedere creaţia shakespeariană. Opera lui Shakespeare devine exemplară ca produs al genialităţii, ca totalitate organică şi unitară, ca exteriorizare a forţei imaginaţiei. Ca şi pentru alţi teoreticieni ai romantismului, şi pentru Coleridge „întregul, organismul, unitatea sînt termenii cheie pentru structura operei de artă". [2] Puterea unificatoare,

[1] Traducere de *L. D. Levitchi.*
[2] René Wellek, op. cit., p. 172.

puterea „esemplastică“ [1], aceea care conciliază toate antagonismele este şi pentru Coleridge imaginaţia. De la Schelling pare să fi preluat poetul englez conceptul despre imaginaţie ca organ al adevărului şi ca forţă conciliatorie în numele principiului unităţii a tot ce pare antagonist.

Coleridge formulează antiteza imaginaţie-fantezie, pe care o dezvoltă în chip de ax al întregului său sistem critic. Imaginaţia este facultatea creatoare prin excelenţă. Ea este pusă în opoziţie cu fantezia — facultate combinatorie de ordin mecanic şi asociativ, nu organic. În scara de valori a altor esteticieni romantici, printre ei Jean Paul Richter, fantezia va ocupa primul loc, fiind învestită cu rolul de forţă unificatoare. Pentru Coleridge însă exaltarea imaginaţiei rămîne un laitmotiv al gîndirii artistice. E ilustrativ în această ordine de idei capitolul XIV din *Biographia Literaria* care dă definiţia imaginaţiei poetice : „Poetul, descris în ipostaza de perfecţiune ideală, pune în mişcare întreg sufletul omenesc, subordonîndu-şi facultăţile unele faţă de altele, după meritul şi demnitatea lor relativă. El dă un ton şi emite un spirit de unitate, care topeşte şi într-un fel sudează părţile unele într-altele prin acea putere sintetică şi magică, putere căreia i-am acordat — şi numai ei — numele de imaginaţie. Această putere, mai întîi pusă în acţiune de voinţă şi înţelegere şi menţinută sub controlul lor obligatoriu, dar blînd şi neobservat, se dezvăluie în echilibrarea sau împăcarea însuşirilor opuse sau discordante ; a ceea ce e asemănător cu ceea ce e deosebit, a ceea ce e în general cu ceea ce e concret ; a ideii cu imaginea ; a individualului cu reprezentativul ; (împăcarea) simţului noutăţii şi prospeţimii cu obiecte vechi şi familiare (...) ; a judecăţii veşnic treze şi a unei statornice stăpîniri de sine cu entuziasm şi simţire adîncă şi vehemenţă ; şi, în timp ce contopeşte şi armonizează naturalul cu artificialul (imaginaţia), subordonează neîntrerupt arta naturii ; maniera substanţei şi admiraţia noastră faţă de poet sentimentului simpatetic faţă de poezie“ [2].

[1] S. T. Coleridge, *Biographia Literaria,* vol. I, Oxford University Press, 1967, p. 195.
[2] Id., vol. II, p. 14.

Din distincția între imaginație și fantezie decurg și alte perechi de concepte simetrice. Imaginația este a geniului, forță creativă, fantezia a talentului, înzestrare dobîndită.

Ideea poetică — nici concept, nici imagine — se întrupează în simbol. Natura întreagă, susține Coleridge stimulat de sistemele filozofice analogice ale timpului, este un sistem de simboluri, care trimit spre o realitate spirituală, spre o totalitate ce pretinde descifrare. Se citează mereu, în ordinea de idei sugerată de viziunea simbolică a lui Coleridge, versurile din poemul *Destiny of nations*, versuri, în care recunoaștem notele platoniciene — atît de frecvente în teoria și lirica romantică anglo-saxone :

All that meets the bodily sense I deem
Symbolical, one mighty alphabet
To infant minds ; and we in this low world
Placed with our backs to bright reality
I bet we might learn with young unwounded ken
The substance from the shadew [1].

Reținînd din criticile kantiene ideea că intelectul nu poate pătrunde lumea esențelor, Coleridge, ca și alți romantici, socotește că există experiențe de altă natură decît intelectuală, care înlesnesc pătrunderea în centrul esențialității și transformarea ininteligibilului în inteligibil. „O *idee*, în înțelesul cel mai înalt al acestui cuvînt, nu poate fi transmisă decît prin simbol." [2]

Eseul lui Percy Bysshe Shelley *În apărarea poeziei (A defence of Poetry*, 1821) împrumută titlul eseului scris de poetul elizabetan Sidney. E vorba de apărarea poeziei împotriva acelora care, socotind-o un produs al copilăriei omenirii, îi vesteau sfîrșitul. *A Defence of Poetry* este estetica

[1] Tot ce percep prin simțuri mie-mi pare
Că-i simbolul și alfabetul pentru
O minte de copil ; iar voi, în biata voastră lume,
Întorcînd spatele realității luminoase
Desigur, ați deduce cu un spirit pur
Substanța dintr-o umbră.
Traducere de *Ion Acsan*

[2] Id., vol. I, p. 100.

unui poet, care recunoaşte rolul social al poeziei şi exprimă această poziţie în termeni platonicieni. Eseul schiţează o istorie a omenirii dedusă din evoluţia poeziei. Ideile poetice — emanaţie a spiritului frumuseţii — se întrupează în expresia poetică — mereu alta în fiecare epocă. Expresia poetică e un soi de înveliş trecător al eternei frumuseţi, ea realizînd fuziunea între ceea ce este caracteristic fiecărei epoci şi ideea platoniciană a frumuseţii. „Un poem este însăşi imaginea vieţii exprimată în adevărul ei etern." Cu alte cuvinte poezia e „principiul graţie căruia ceea ce nu este capătă drept la existenţă". Miracolul se datoreşte imaginaţiei, facultatea prin excelenţă creatoare care „colorează gîndurile cu propria ei lumină şi compune din ele, ca din nişte elemente, alte gînduri, fiecare conţinînd în sine principiul propriei sale integrităţi". Astfel fiecare epocă naşte mituri noi, iar limbajul — imagine, poezie la origine — iniţial produs al imaginaţiei, tocit însă prin întrebuinţare, redus la funcţia de semn fragmentar şi incomplet al gîndirii, se reînnoieşte şi el. Asociată, în spirit platonician, cu o lume a esenţelor, poezia, după Shelley, transmite la rîndul ei esenţe.

*

În Franţa afirmarea doctrinei romantice se face în etape, şi momentul culminant al disputei (1830 — victoria dramei romantice) e mult ulterior marii ofensive romantice în Germania şi Anglia. Astfel, Franţa, care fusese focarul de radiaţie a doctrinei clasice, cedează în romantism întîietatea Germaniei şi Angliei. Revolta romantică vizează în Franţa nu numai regulile clasicismului, dar şi gustul clasic, rebarbativ faţă de orice înnoire, chiar în prezenţa unui clasicism devenit epigonic, ca acela încurajat de oficialitate în perioada napoleoneană şi în timpul Restauraţiei. Emigraţia a prilejuit cîtorva scriitori (Chateaubriand, emigrant în timpul Revoluţiei şi al Imperiului, doamna de Staël, expulzată de Napoleon) cunoaşterea unor noi zone literare şi, mai ales, a romantismului care învinsese în Germania şi Anglia. Vicontele de Chateaubriand începe, la Londra, *Geniul creştinismului (Le Génie du Christianisme* sau *Beautés de la religion chrétienne,* 1802). E o lu-

crare de apologetică urmărind, în polemică manifestă cu ideile iluministe şi cu estetica clasică, să demonstreze că religia creştină e mai aptă de a inspira opere poetice de mare valoare decît păgînismul. Vechea dispută dintre partizanii anticilor şi modernilor se continuă astfel cu noi argumente, metoda rămînînd tot paralela. Religia creştină, afirmă Chateaubriand, e prin excelenţă poetică graţie riturilor ei, a monumentelor ei (scriitorul face elogiul goticului, stil arhitectonic prielnic unui fior mistic, unui „sentiment nedeslusit al divinităţii", generator de mister şi stimulator al sentimentului nimicniciei vieţii pămînteşti), graţie dogmelor şi a moralei ei. Creştinismul înlesneşte dramele interioare, „jocul pasiunilor", care alcătuiesc, în fond, substanţa literaturii. Concepţia despre un Dumnezeu unic favorizează sentimentul naturii. Chateaubriand opune lui Homer *Biblia, Divina Comedie, Mesiada, Paradisul Pierdut.* El afirmă superioritatea miraculosului creştin asupra celui păgîn (superioritate pe care o susţine printr-o paralelă între *Biblie* şi Homer). Pentru a-şi demonstra teza, Chateaubriand avea să scrie eposul creştin *Martirii* (*Les Martyrs,* 1809) care, în ceea ce priveşte tratarea miraculosului, a dovedit că zeii antici — antropomorfic concepuţi — prilejuiau evocări poetice mai substanţiale decît divinitatea cvasi-abstractă a unei religii atît de spiritualizate cum este creştinismul — acesta favorabil însă unei dualităţi interioare şi unor elanuri spirituale, pe care poezia romantică le-a exploatat din plin. Pentru Chateaubriand literatura secolului al XVII-lea este literatură de inspiraţie creştină şi opinia lui — aproape unică în perioada romantică — este îndreptăţită în orice caz cu referire la tragedia lui Racine. Romantismul pe care-l anunţă *Geniul creştinismului* (deşi cuvîntul „romantic" nu este folosit în lucrarea lui Chateaubriand) poate fi numit, fără concesii făcute sociologismului, un romantism feudal.

Acela pentru care militează lucrările Germainei de Staël urmează să fructifice influenţe ale gîndirii iluministe receptate de scriitoare încă în salonul filozofic al mamei ei. Una dintre cuceririle „luminilor" pe care doamna de Staël şi-o însuşeşte este ideea perfectabilităţii spiritului uman, a progresu-

lui în toate domeniile gîndirii umane. În lucrarea din 1800, *Despre literatura considerată în raporturile ei cu instituțiile sociale (De la littérature considérée dans ses rapports avec les institutions sociales)*, doamna de Staël dezvoltă teza, rămînînd, în același timp, așa cum va rămîne și în alte lucrări teoretice, o adeptă a teoriei climatului. Recunoscînd particularitățile dictate literaturii de către epocă, societate, climat, Germaine de Staël ajunge ușor la negarea universalismului clasic. Privind evoluția literaturii din timpurile vechi pînă în perioada contemporană cu ea, scriitoarea afirmă, în numele ideii progresului, superioritatea literaturii latine asupra celei grecești și, evident, superioritatea literaturii noi — o poezie a patosului, a melancoliei, a durerii dulci, a reflecției sumbre — (Rousseau, B. de St. Pierre, Ed. Young, Gray, sînt oferiți ca exemple ale noii sensibilități) asupra celei care a precedat-o. Formulînd antiteza dintre literatura veche — clasică — și aceea nouă, ea definește literatura romantică. Epoca modernă este considerată mai propice dezvoltării individualismului și experiențelor psihice, mai propice desfășurării eului. Diviziunea popoarelor nordice și sudice i se pare doamnei de Staël justificată datorită răspîndirii creștinismului cu efectele lui spirituale asupra popoarelor de curînd formate, creștinismul fiind prielnic exprimării unor sentimente noi (melancolie, aspirație nelimitată).

În lucrările de estetică menționate pînă acum, termenul romantic caracterizează o foarte intensă arie artistico-literară, și anume aceea asupra căreia prezidează creștinismul. Înțelegerea romantismului ca o direcție a literaturii secolului al XIX-lea, ca o expresie a contemporaneității, este un fapt mai tardiv. În Germania, au fost numiți în ironie „romantici" adepții contemporani ai unei viziuni medievaliste de către oponenții lor ; în Franța, Stendhal pare să fi fost primul scriitor care s-a numit pe sine romantic, în înțelesul acordat astăzi conceptului, clamîndu-și cu mîndrie apartenența la o nouă viziune estetică : „Sînt un romantic furios, adică sînt pentru Shakespeare contra lui Racine și pentru lordul Byron împotriva lui Boileau" (Scrisori către Louis Crizet [1]). Revenind

[1] *Correspondance*, Charles Bosse, Paris, 1908, vol. II, pp. 11—12.

la Germaine de Staël, decesul clasicismului, afirmă ea, este accelerat şi de un eveniment istoric de amploarea Revoluţiei Franceze, care consemnează sfîrşitul poeziei curtene şi introduce idealul republican într-o literatură ce va accepta de aici înainte genuri noi.

Silită de regimul napoleonean să emigreze, doamna de Staël îşi stabileşte salonul la Coppet, de unde întreprinde dese şi variate călătorii apte să-i lărgească orizontul. Descoperirea Germaniei echivalează cu o revelaţie intelectuală. Rezultatul literar al acestei călătorii a fost cartea *De l'Allemagne (Despre Germania)*, care marchează o nouă etapă în afirmarea esteticii romantice în Franţa. (Cartea a fost anunţată în 1808, interzisă de cenzura imperială în 1810, publicată la Londra în 1813, apoi în Franţa în 1814). Contactul cu literatura germană şi cu ideile teoreticienilor şi filozofilor romantici germani o îndeamnă pe Germaine de Staël spre un elogiu al Germaniei — ţară a idealismului, a vieţii interiorizate, a reflexiunii profunde — în defavoarea Franţei — ţară în care domină criterii mondene, în care convenţia pretinde claritate, raţionalitate etc. Antiteza nordic-sudic, formulată în lucrarea precedentă (Nordul cu ceţurile lui e prielnic tristeţii posomorîte ; Sudul este generator de imagini ale prospeţimii), antiteză bazată pe teoria climatului, e înlocuită cu dualitatea clasic-romantic, preluată de la August W. Schlegel, oaspete al salonului de la Coppet. Literatura Nordului romantic este expresia sufletului modern (rezultat al creştinismului, al instituţiilor medievale de felul cavalerismului etc.). Literatura romantică e susceptibilă de progres, pentru că ea creşte din contemporaneitate, pe cînd cea clasică e înţepenită şi aparţine trecutului. Cu entuziasm (critica Germainei de Staël a fost o critică sentimentală [1]) doamna de Staël optează pentru subiectivism, filozofie idealistă, creaţie neîngrădită de reguli. Unul dintre meritele majore ale

[1] Într-un studiu apărut în *Preuves* (decembrie, 1966), *La pensée critique de M-me de Staël*, Georges Poulet analizează ceea ce numeşte el „critica sentimentală" a Germainei de Staël. Critica ei este o „critică a admiraţiei" („admir, deci exist"), este dorinţa de a adera la viaţa spirituală a altora prin mijlocirea operelor literare.

cărții — în care se resimte uneori mentalitatea de turistă a autoarei — este revelația exaltată a literaturii și filozofiei romantice germane, prilejuită Franței și nu numai Franței. Carlyle în Anglia, Emerson în America, s-au simțit atrași de gîndirea și poezia germană grație cărții doamnei de Staël. Cartea mai reprezintă o primă încercare de stabilire a unei psihologii a popoarelor și ca atare avea să alimenteze ceea ce s-a numit mirajul Nordului. Oricum, lucrarea contribuie la promovarea în Franța a acelui spirit universalist de care vorbise Goethe.

Încă înainte de apariția prefeței-manifest la drama *Cromwell,* se angajează în disputa romantică un tînăr scriitor, pe care opera sa avea să-l plaseze în altă constelație decît aceea romantică : Stendhal. Reîntors din Italia, pe care o admiră ca pe un sol propice unor pasiuni intense, Stendhal, adept al cultului individualității puternice, e apt să înțeleagă punctul de vedere al romanticilor. Nu acceptă medievalismul, simbolismul mistic de sursă germană, nici teoria lui Schlegel. Romantismul tradiționalist și monarhic, difuzat de publicația *Muse Française* (sîntem în epoca Restaurației) îi repugnă. Ca un independent, un franctiror ce nu gravita în jurul nici unuia dintre nucleele romantice constituite în Franța în deceniul al treilea *(Muse Française, Globe)* scrie eseul *Racine et Shakespeare* (opera lui Racine a fost, din momentul romantismului, obiectul unor mereu reînnoite paralele și dispute. Pentru A. W. Schlegel, ca și pentru Stendhal, Racine e primul termen al unei comparații între antici și moderni. Un stilist de talia lui Leo Spitzer a putut descoperi elemente de baroc în tragedia — pînă atunci socotită exemplu de puritate clasică — a autorului *Fedrei.* Pentru disputele deceniului nostru între „noua critică" — Roland Barthes, Mauron — și critica universitară — Picard — opera raciniană este obiectul unor interpretări de o varietate care suportă coexistența punctului de vedere structuralist cu cel psihanalitic).

Prima versiune (1822—1823) a eseului lui Stendhal conține două articole publicate în urma eșecului unui *Othello* jucat la Paris de o trupă engleză. Debutînd ca un pamflet dirijat împotriva unui discurs academic ce combate pe bar-

barii imitatori ai lui Shakespeare, eseul lui Stendhal pretinde un teatru în proză, căci alexandrinul e doar un *cache-sottise*. Plăcerea tragediilor clasice şi, în general, a teatrului în versuri este o plăcere epică, nu dramatică. Punctul de vedere stendhalian e evident istorist. Racine, spune el, a fost romanticul vremii sale. Urmează cunoscuta definiţie a clasicismului şi a romantismului (Stendhal foloseşte cuvîntul italian „romanticism") : „Romanticismul este arta de a prezenta popoarelor opere literare, care în starea actuală a obiceiurilor şi credinţelor sînt susceptibile de a le da cea mai mare plăcere posibilă. Clasicismul, dimpotrivă, reprezintă literatura care oferea cea mai mare plăcere străbunilor lor". În acest spirit, Sofocle şi Racine au fost romanticii timpului lor, iar romantism echivalează cu modernitate. Lucrarea mai conţine protestul criticului împotriva folosirii pe scenă a unui limbaj de o ostentativă noblеţe. Stilul noii drame trebuie să corespundă copiilor Revoluţiei. Unităţile sînt absurde. „Ce conjuraţie are timpul să se urzească, ce mişcare populară se poate dezvolta în 36 de ore ? E interesant şi frumos să-l vezi pe Othello, atît de îndrăgostit în primul act, omorîndu-şi soţia în al cincilea. Dacă această schimbare se petrece în 36 de ore, ea e absurdă şi mă face să-l dispreţuiesc pe Othello." În concluzie, Stendhal cere un teatru de proză, o vorbire firească pe scenă, adevăr istoric, social, psihologic. Sînt cerinţe care depăşesc, prin obsesia veracităţii, punctele de program ale lui V. Hugo şi pledează, de fapt, pentru un teatru realist.

În 1827, cînd V. Hugo scrie prefaţa-manifest la drama *Cromwell*, estetica romantică era de mult consolidată. Dar, în Franţa din ajunul revoluţiei din iulie, în Franţa Restauraţiei, în care epigoni ai tragediei clasice ca Ponsard găseau audienţă oficială, prefaţa lui Hugo era o autentică valoare ofensivă. Cu siguranţa unui şef de şcoală şi în maniera lui formidabilă, Hugo dă expresie teoretică unor fapte existente reluînd argumente folosite de Schlegel, doamna de Staël, Chateaubriand, şi precizează liniile de dezvoltare a dramei romantice pentru următorii zece ani. Hugo începe cu o viziune istorică asupra poeziei, care vădeşte deopotrivă istorismul gîndirii lui, dar şi uşurinţa cu care ştia Hugo să generalizeze greşit. Poezia a

cunoscut o istorie (ideea e împrumutată de la Vico). Prima ei fază a fost lirică, misiunea inițială a poeziei fiind să exprime sentimentul de uimire și extaz în fața creației (*Biblia* ar fi monumentul acestei epoci). Urmează faza epică : omul devine activ, războinic, eroii au parte de cea mai înaltă prețuire. Acum se nasc poemele homerice și tragedia greacă — tot epică, după Hugo, fiindcă folosește materia homerică, miturile din *Iliada* și *Odiseea*. Creștinismul naște noi nevoi spirituale. Sufletul omului sfîșiat între bine și rău devine un teren al dezbaterii interioare. Teatrul înclină spre psihologic, și opera lui Racine, Goethe și, mai ales, Shakespeare, sînt expresia noii stări. Drama corespunde acestei faze, ea comunică în mod optim pe scenă conflictele omului modern.

Urmează negarea unităților, a purității genurilor, negare pe care Hugo o formulează în numele veracității. „Ce poate fi mai neverosimil și mai absurd decît acel vestibul sau peristil, acea anticameră, loc banal în care tragediile noastre binevoiesc a se desfășura și unde sosesc, nu se știe prin ce întîmplare, conspiratorii pentru a declama împotriva tiranului, tiranul pentru a declama împotriva conspiratorilor." Tot în numele fidelității față de viață, pretinde Hugo amestecul tragicului cu comicul, al frumosului cu urîtul, al sublimului cu grotescul. Are meritul de a fi subliniat valoarea estetică a urîtului. Această teorie a grotescului, pe care Victor Hugo o schițează în prefața-manifest e socotită, din unghiul gîndirii estetice moderne, „cea mai importantă contribuție franceză la patrimoniul de idei al romantismului". „Teoria sa (a lui Hugo) despre grotesc este un pas nou și chiar pasul cel mai energic de pînă atunci către nivelarea frumosului și urîtului" [1], scrie Hugo Friedrich. În acest spirit Satana poate deveni întruchiparea frumuseții. În estetica modernă, urîtul încetează de a fi doar contrariul frumosului, căpătînd o valoare autonomă. Pornind din punctul inițial reprezentat de considerațiile lui Hugo, trecînd prin grotescul diabolic și pătruns de oroare al lui Poe, ajungem, prin filiera lui Baudelaire,

[1] Hugo Friedrich, *Structura liricii moderne*, traducere de *Dieter Fuhrmann*, E.L.U., 1969, p. 29.

la cîteva din componentele poeziei şi chiar ale întregii literaturi moderne, componente pe care Hugo Friedrich le analizează în lucrarea amintită : anormalitatea devenită principiu al poeziei moderne, umorul negru, plăcerea aristocratică de a displăcea [1] În teoria lui despre grotesc, V. Hugo îl propune bineînţeles ca exemplu pe Shakespeare. Cultul lui Shakespeare va rămîne de altfel o constantă a gîndirii teoretice hugoliene. Tîrziu, în 1864, în perioada exilului, Hugo va izbucni într-o explozie de entuziasm proshakespearian, puţin susţinut de argumentaţie critică, dar uimitor totuşi prin intuiţia unor interpretări posibile, pe care doar secolul nostru va îndrăzni să le facă *(Shakespeare)*.

În prefaţa la *Cromwell,* Hugo propune ca sursă de inspiraţie istorică pentru un teatru pe care îl vrea istoric toate epocile trecutului şi pledează pentru mlădierea alexandrinului, pe care el însuşi îl folosea magistral. Rima o socoteşte indispensabilă.

Exprimate cu brio, într-o formulare memorabilă, într-un stil agrementat de antiteze violente, principiile dramei romantice sînt primite cu entuziasm. Vestita bătălie a lui *Hernani* din 1830 încunună lupta lui Victor Hugo pentru dramă.

*

Şi în Italia, romantismul apare în opoziţie cu un clasicism prelungit într-o versiune specifică prin tragediile lui Alfieri şi chiar printr-o parte a operei lui Foscolo şi Leopardi. Şi aici opoziţia clasic-romantic este pivotul întregii teorii romantice. După amintitul articol al Germainei de Staël, apare primul manifest romantic italian, manifest redactat de Giovanni Berchet, *Scrisoare pe jumătate serioasă a lui Chrisostemo* (*Lettera semiseria di Chrisostemo,* 1816), scrisoare-program cuprinzînd cîteva puncte comune şi altor manifeste romantice : elogiul folclorului, deprecierea miturilor clasice, negarea creaţiei reglementate. În condiţiile unei Italii, în care spiritele înaintate erau în plină ebuliţie, totul ducea spre

[1] Op. cit., pp. 41—42.

mişcarea risorgimentală. Misticismul romantismului german şi chiar medievalismul unui Chateaubriand nu puteau reprezenta decît o etapă repede depăşită a mişcării romantice italiene. Tinerii grupaţi în jurul revistei *Il Conciliatore* din Milano îi descopereau pe englezi şi pe germani, respingeau mitologia clasică, socoteau depăşită tragedia cu unităţile ei. În Franţa, Manzoni — pînă atunci admirator al lui Alfieri — cunoaşte opera lui Chateaubriand şi a doamnei de Staël. Reîntors în Italia, se consideră şeful noii şcoli.

În prefaţa la drama istorică *Contele de Carmagnola* (1820), Manzoni combate unităţile de timp şi de loc, ca şi modelele franceze cu argumente ce amintesc de cele ale lui Schlegel. Ceea ce aduce nou Manzoni, în prefaţa sa, în raport cu negatorii de pînă atunci ai unităţilor clasice, este un argument referitor la convenţia dramatică, ce-l exclude pe spectator din acţiune. „Verosimilitatea — scrie Manzoni — nu trebuie să se nască din raporturile acţiunii (dramatice) cu felul său (al spectatorului) actual de a fi, ci din raporturile pe care diferitele părţi ale acţiunii le au între ele." Prin urmare, discrepanţa dintre timpul petrecut de spectator la teatru şi durata spectacolului nu este un atentat la verosimilitate ; şi nici faptul că spectatorul stă imobil în scaunul său, în timp ce acţiunea se deplasează. Argumentul iluziei scenice încă nu fusese folosit în dezbaterea romantică, şi Manzoni îl desfăşoară convingător : „Dacă cineva ar spune, de pildă : cele două personaje care vorbesc între ele despre lucruri foarte tainice, crezînd că sînt singure, distrug în noi orice iluzie, pentru că eu simt că sînt în chip evident de faţă cu ei, şi văd că o mulţime întreagă de oameni îi priveşte ; acela ar face exact aceeaşi obiecţie ca şi aceea pe care o fac criticii cu privire la tragediile în care sînt neglijate cele două unităţi. Omului aceluia nu i se poate răspunde decît aşa : stalul nu are loc în dramă ; şi răspunsul acesta este valabil şi în privinţa celor două unităţi" [1].

În Franţa, Victor Chauvet ia apărarea unităţilor şi provoacă *Scrisoarea despre unitatea de timp şi de loc în tragedie,*

[1] Traducere de *I. Vicol.*

publicată în 1823, în care Manzoni întreprinde o analiză a regulilor aristotelice — care nu urmăresc decît o concentrare şi intensificare a spectacolului tragic în vederea unui efect total — şi apără istorismul dramatic al romanticilor bazat, după el, pe realitate. Orice sistem dramatic, conclude Manzoni, e neîntemeiat atîta vreme cît porneşte de la idei abstracte şi nu deduce regulile în mod organic din însăşi tema lucrării. „Dacă marile genii violează regulile, ce motiv avem să le presupunem bazate pe natură şi folositoare în vreun fel?" Ceea ce aduce nou lucrarea *Romantismul în Italia (Il romanticismo in Italia)*, concepută tot ca o scrisoare — în afara paralelei de rigoare între clasicism şi romantism — este distincţia dintre clasicism pe de o parte, pe care Manzoni nu-l desfiinţează, şi academism pe de alta, acesta din urmă reflectare a unei lumi lipsite de idealuri şi de elanuri. Aspectul simbolic al romantismului e ignorat de teoria şi opera beletristică a lui Manzoni, al cărui istorism este gîndit să slujească luptei de unificare naţională şi emancipare socială a Italiei.

Foscolo, figură de mare prestigiu în mişcarea risorgimentală, va îndrepta literatura, chiar şi atunci cînd va polemiza cu Manzoni, spre un istorism alimentat de gîndirea lui Vico. Poezia devine o parte a istoriei şi istoria literaturii poate sluji unui program de acţiune politică. Ca o sinteză între cultul antichităţii şi al unei poezii a nostalgiei romantice, sinteză posibilă în Italia, se prezintă şi opera lui Giacomo Leopardi (vezi *Discursul unui italian despre poezia romantică*), clasicist prin formaţie, autor al unei poezii imaginative dominate de expresia simbolică.

*

Există o succesiune de etape în istoria romantismului românesc. Etapa prepaşoptistă, al cărei manifest poate fi socotit programul *Daciei literare* (1840) e interesată de promovarea unei literaturi originale, inspirate de istoria, obiceiurile, tradiţiile poporului român. Istorismul, interesul de sursă herderiană pentru trecutul naţional şi folclor sînt ma-

nifestări firești într-un moment de afirmare națională și emancipare socială, moment ce poate justifica deopotrivă adoptarea unor specii poetice clasice ca satira și fabula — strălucit cultivate de Gr. Alexandrescu — apte să fie de folos „cauzei" și să contribuie la elevarea moravurilor pînă la înălțimea cerută de gravele sarcini obștești. Asemenea condiții specifice explică și fenomenul de suprapunere a curentelor literare. Simultaneitatea unor principii și atitudini care, în majoritatea țărilor occidentale, s-au precizat ca urmare a unor violente opoziții, devine posibilă în interiorul ariei de cultură, căreia îi aparține literatura română, într-un context social si intelectual specific. [1]

Este de remarcat că, în etapa prepașoptistă, romantismul românesc se îndreaptă, cu o justificată predilecție, spre modelul italian. Conștiința latinității dirijase în aceeași direcție gîndirea iluministă a unui Petru Maior și unele elanuri preromantice ale lui Gheorghe Asachi. Se constituie în conștiința poeților și luptătorilor români din preajma lui 48 o imagine a Italiei, deosebită atît de aceea a doamnei de Staël cît și de a lui Stendhal. [2] Pentru romanticii prepașoptiști români, Italia este o patrie îndepărtată, păstrătoare a unor vestigii elocvente pentru origina poporului român, este solul carbonarismului mesianic, apt să alimenteze nu numai conștiința comunității originilor, ci și a destinului prezent. Acest cult al „celei de a doua patrii" explică italienismul lui Heliade, masiva lui campanie de traduceri din literatura italiană, accentele pînă la un punct asemănătoare cu ale lui Mazzini din opera lui Bălcescu, persistența imaginilor italiene, imagini asociabile fie cu magia Italiei romantice, fie cu stima pentru solidaritatea cu Italia risorgimentală, în opera lui Alecsandri.

Oricum, în literatura română dinaintea lui 48, romantismul are o fizionomie particulară, rezultată din selecția

[1] Pentru fenomenul de suprapunere a curentelor literare în literatura română vezi: Paul Cornea, *De la Alexandrescu la Eminescu*, E.P.L., 1966.

[2] Vezi Nina Façon, *L'Italia nel Romanticismo Romeno*, Atti del sesto Congresso dell'Associazione Internationale per gli Studi di lingua e letteratura italiana, 1969.

anumitor puncte din programul romantic şi adaptarea lor la condiţii istorice specifice.

În articole şi în prefeţe, tumultuosul şi retoricul Cezar Bolliac aşază poezia — poate stimulat de ideile găsite în lucrările programatice ale lui V. Hugo — sub semnul dinamismului teoretizat de Vico şi Herder. Declarînd-o străină de zonele imitaţiei şi plasînd-o în acelea dominate de genialitate, proclamînd misterul poeziei şi caracterul ei de revelaţie incompatibil cu reguli şi canoane, Bolliac este, de fapt, de-abia în 1844, primul romantic român conştient de antiteza clasicism-romantism.

Byronismul, problematica faustică, apoi progresiv interiorizarea ce respinge retorica şi gesticulaţia spectaculoasă, poezia simbolică dezvoltată dintr-o profundă asimilare a filozofiei romantice vor fi ale unei etape ulterioare a romantismului românesc, etapă ce va şti să fructifice experienţa poetică a paşoptiştilor, preluînd, între altele, interesul acestora pentru trecutul istoric socotit exemplar şi pentru folclor. Această nouă etapă a romantismului românesc plasată în a doua jumătate a secolului al XIX-lea va fi dominată de personalitatea poetică a lui Eminescu.

*

Momentul romantic a înlesnit literaturii americane, pînă atunci dominată de nota puritană, să cîştige conştiinţa de sine şi a propriei ei originalităţi, ceea ce nu înseamnă că romantismul american, chiar şi în operele creatorilor celor mai originali (Hawthorne, Melville), nu poartă — prin reacţii de afirmare sau de împotrivire — amprenta puritanismului. Teoria romantică americană — aşa cum o formulează scriitorii grupaţi sub firma „transcendentalismului" (Emerson şi Thoreau) — se caracterizează prin încercarea de neutralizare a notei puritane care răzbate totuşi datorită patosului etic din întreaga operă a transcendentaliştilor.

Calitatea de predicator şi-a pus pecetea pe tot ce a scris Ralph Waldo Emerson, eseurile emersoniene fiind concepute într-un stil vorbit şi patetic. După abandonarea carierei cleri-

cale şi o călătorie în Europa, care-i prilejuieşte revelaţia intelectuală a gîndirii şi filozofiei engleze şi germane, ca şi contactul direct cu unele personalităţi (Carlyle), Emerson îşi reconstruieşte viaţa, pe o proprietate din Concord, devenită în urmă locul de întîlnire al membrilor Clubului Transcendental.

Poet şi eseist — şi în toate ipostazele moralist şi educator — Emerson, *the scholar poet*, porneşte de la o concepţie în interiorul căreia fuzionează panteismul, neoplatonismul, filozofia idealistă a timpului. Ca idealist de inspiraţie fichteană, afirmă că gîndirea e anterioară formei, că ideea precedă actul, că universul e exteriorizarea sufletului. Ideea armoniei şi a unităţii universale, a contopirii omului cu natura, idee formulată cu reminiscenţe schellingiene, este şi ea inclusă în meditaţia filozofică a lui Emerson *(Natura)*.

Concepţiile estetice şi le-a exprimat în cîteva eseuri şi, cu precădere, în cel intitulat *Poetul*. În spirit platonician, afirmă că frumuseţea este spiritul creator al universului şi că poezia — expresia frumuseţii — preexistă. Urîtul e reprezentat de desprinderea de totalitate, fiindcă atunci cînd spiritul aparţine totalităţii armonioase, urîtul devine frumuseţe. Emerson preia antitezele lui Coleridge imaginaţie-fantezie, geniu-talent. În eseul *Poetul* ideea de geniu e centrală. Poetul este „omul frumosului" *(the man of beauty)*. Adevărul şi arta stăpînite de el îl izolează printre contemporani, dar îi oferă consolarea „că mai devreme sau mai tîrziu ele vor reuni oamenii". Tot ceea ce pare opus şi antagonist se echilibrează în poet. El numeşte, reprezintă frumuseţea care preexistă, căci, spune Emerson ca un platonician, „poezia a fost scrisă toată încă înainte de existenţa Timpului şi ori de cîte ori sîntem atît de desăvîrşit constituiţi încît putem să pătrundem în acea regiune unde aerul e muzică, auzim acel ciripit primordial şi încercăm să-l transcriem. Totuşi, cînd şi cînd, pierdem un cuvînt sau un vers şi le înlocuim cu născocirile noastre şi atunci greşim poemul".

Naşterea unui poet este principalul eveniment într-o cronologie. Lumea se află sub semnul Verbului şi poetul este singurul care ştie să-l articuleze. Poezia ne scoate din peşteră

în aer liber. Prin poezie dualismul între divinitate şi lumea naturală este desfiinţat.

Emerson este un adept al simbolului, a cărui concepţie o extinde nemăsurat. Natura e simbol fiindcă vorbeşte despre supranatural. Transcendentalistul american afirmă universalitatea limbajului simbolic. „Lumea e un templu, ale cărui ziduri sînt acoperite cu embleme, tablouri şi porunci ale divinităţii." Este una dintre numeroasele prefigurări romantice ale corespondenţelor simboliste. Natura este simbolul spiritului, iar cuvintele — simboluri ale faptelor naturale. Fiecare cuvînt a fost cîndva un poem. Simbolul devine astfel un transmiţător al adevărului. În viziunea organicistă a lui Emerson, urîtul este conceput ca o parte din natură şi, ca atare, poate fi sacru. „În vechea mitologie (...) defectele erau atribuite unor naturi divine (Vulcan era şchiop, Cupidon — orb)." Influenţa lui Emerson asupra literaturii americane e considerabilă. Vitalismul lui Whitman, estetica lui Poe şi unele dintre poziţiile teoretice ale lui Eliot îşi au origina în eseurile emersoniene.

•

Enumerarea sumară a cîtorva puncte ale programului romantic îngăduie formularea unor concluzii care să justifice referirea la o unică estetică romantică.

Cîteva dintre principiile acestei estetici se deduc uşor din atitudinea de conştientă opoziţie a romantismului faţă de clasicism. Există, evident, posibilităţi de conciliere cu aparenţă paradoxală, posibilităţi pe care le realizează, sfidînd clasificaţiile, destui romantici : Byron, Foscolo, Leopardi, Alexandrescu. Moştenirea clasicismului e uneori integrată expresiei romantice. Romanticii francezi — mai ales Hugo — preiau şi dezvoltă retorica clasică. Dar acestea sînt detalii care nu diminuează amploarea revoluţiei poetice înfăptuite de romantism.

Însuşi modul cum s-a impus doctrina romantică atestă forţa ei de şoc. Romanticii nu scriu „poetici" ca Boileau, nici „examene" justificatoare cum a făcut autorul *Cidului*. Cu

atît mai puțin nu aflăm, în perioada romantică, vreun for de felul Academiei, care să-și exprime „sentimentele" suscitate de vreo operă literară. Romanticii scriu, în general, prefețe-manifest ca Wordsworth, V. Hugo sau Manzoni, scrisori polemice ca Stendhal, Berchet și iarăși Manzoni, lucrări pătrunse de spirit polemic ca doamna de Staël, programe-manifest publicate în ziare și reviste ca acela al lui Kogălniceanu apărut în *Dacia literară*.

Este comună aproape tuturor romanticilor atitudinea de explicită sau implicită negare a oricărei construcții estetice, a oricărei poetici fundamentate pe o gîndire rațională. Este proprie tuturor romanticilor o nouă ierarhizare a facultăților ce decid asupra procesului de creație. Inspirația, imaginația ocupă primele locuri în această tablă de valori și ambele sînt asimilate cu un har. Procesul de creație smuls de sub controlul rațiunii se săvîrșește, pentru cei mai mulți romantici, în acele zone ale conștiinței socotite apte a stabili contacte cu lumea supranaturală. Mijlocitorul acestor contacte adesea oculte este poetul : geniu, vizionar, profet, mediator între terestru și transcendent, magician, forță demoniacă aptă să plăsmuiască lumi, căci romantismul se crede în stare să creeze universuri și este, oricum, zămislitor de mituri. Opera de artă devine astfel, de cele mai multe ori în acord cu o estetică idealistă (fie ea de sursă platoniciană, kantiană sau schellingiană), produsul finit ce comunică infinitul. Cu puține excepții se poate vorbi de un idealism estetic, care și-a pus amprenta pe aproape întreaga creație romantică.

Romantismul nu este expresia unui echilibru ; dimpotrivă, e o artă a tensiunii nerezolvate și a formelor deschise. Orice îngrădire repugnă spiritului romantic și, de aceea, în opoziție cu estetica clasicismului, estetica romantică respinge orice normă și reglementare. Pînă și conceptul de „gen" literar — definitoriu pentru clasicism — se pulverizează. Acesta este motivul pentru care studiul romantismului în capitole, a căror succesiune să fie dictată de urmărirea genurilor, e greu de imaginat.

Sursele de inspirație ale romantismului se deplasează — fie într-un proces de negare a esteticii clasice, fie din

motive de afinitate filozofică sau din impulsul unor necesități social-istorice — din antichitate spre evul mediu și spre trecutul național, deși inspirația antică nu este absentă în romantism.

Viziunea romantică e o viziune globală. Romanticul are percepția totalității și nu a detaliului, e atras de sinteză și nu de analiză. O asemenea perspectivă globală se poate dezvolta fie pe solul unei filozofii a identității, fie pe acela al unui dinamism istoric, așa cum voi încerca să arăt în contextul oferit de istorismul romantic.

Expresia poetică romantică, dominată de lirism, încearcă să stabilească o comunitate directă, nemijlocită, între lumea interioară și cea exterioară, între finit și infinit. Simbolul, uneori filozofic fundamentat de adeziunea la un sistem mistic sau analogic, înlesnește aceste comunicații, satisfăcînd, prin însăși structura sa, aspirația spre infinit, socotită definitorie pentru sufletul romantic.

Am amintit doar cîteva dintre elementele comune gîndirii teoretice și creației poetice în romantism. Ele sînt de ajuns pentru ca romantismul, ca *period concept* [1], după expresia lui René Wellek, să fie salvat de primejdia dezintegrării.

[1] Vezi *Concepts of criticism.*

III

ISTORISMUL

ISTORISMUL, despre care se vorbeşte ca despre o dimensiune principală a gîndirii romantice, este, pe de o parte, consecinţa unor experienţe istorice decisive trăite de generaţiile romantice, iar pe de alta a adeziunii istoricilor şi scriitorilor epocii la sisteme filozofice dominate de ideea evolutivă. Evenimentele dramatice din anii Revoluţiei şi cele care au jalonat în urmă prima jumătate a secolului al XIX-lea au impus cu o forţă irezistibilă, nu numai pentru minţile istoricilor, dar pentru conştiinţele tuturor indivizilor cugetători, unele concluzii care vor deveni premise ale unei noi literaturi de evocare istorică.

În romantism, vechi genuri literare se restructurează sub impulsul unei viziuni istorice (romanul, nuvela, poemul epic) şi se nasc altele noi cerute de interesul romanticilor pentru dinamismul istoric şi pentru concretul, pitorescul fiecărei epoci în parte, interes ce respinge atemporalismul şi generalitatea umană dominante în clasicism. Nici un curent literar anterior n-a fost atît de masiv orientat de modul de înţelegere a trecutului, de filozofia istoriei cum a fost romantismul (ceea ce fireşte nu elimină o seamă de alţi factori decisivi pentru *Weltanschauung*-ul romantic). Critica şi istoria literară, estetica romantică se practică în spiritul unui dinamism care, variind de la un teoretician la altul, sprijinindu-se pe un sistem filozofic sau altul, nu poate însă neglija factorul istoric. Cînd August Wilhelm Schlegel susţine că fiecare operă de artă trebuie privită din propriul ei punct de vedere, el judecă, indiferent de filozofia care i-a nutrit gîndirea estetică, în spirit istorist. Citindu-l, afirmăm : pe-aici a trecut Herder.

Prefaţa la *Cromwell*, manifestul romantismului francez, conţine o schemă a istoriei literaturilor, dominată de spiritul lui Vico. Drama pentru care militează este, după V. Hugo, adecvată spiritului modern, aşa cum *Biblia* a fost expresia spiritului primitiv, şi poemele homerice au exteriorizat sen-

sibilitatea unui moment intermediar. Acest tip de gîndire evolutivă domină numeroase sisteme teoretice în romantism. Îl identificăm în *Apărarea poeziei* a lui Shelley, în opera Germainei de Staël, în *Racine şi Shakespeare*, în prefaţa lui Manzoni la *Contele de Carmagnola*. (Chateaubriand rezistă istorismului epocii şi contagiunii sistemelor filozofice bazate pe ideea transformistă. În *Geniul creştinismului*, el foloseşte paralela, metodă prin excelenţă anistorică, fiindcă dincolo de particularităţile istorice, caută esenţele unice, ideile platonice şi stabileşte comparaţia în numele unor tipologii eterne.) În Ţările Româneşti, atmosfera pregătitoare a revoluţiilor din 1848 a prilejuit o intensificare a studiilor istorice. Programul *Daciei Literare* preconizează, în spirit herderian, folosirea trecutului istoric şi a folclorului ca rezervor de inspiraţie.

Istorismul romantic (şi chiar antiistorismul declarat pe care-l descoperim în gîndirea multora dintre romantici) este cel mai adesea rezultatul unei valorificări pozitive sau negative a istoriei, valorificare întreprinsă din unghiul unei anumite perspective sociale şi a unei anumite poziţii filozofice. Graniţa dintre istorie şi literatură este labilă în romantism şi interdependenţele dintre cele două domenii complexe şi reciproce. Lamartine — poetul liric — scrie o *Istorie a Girondinilor* (*Histoire des Girondins*, 1847) ; Novalis — un eseu istoric despre *Creştinismul sau Europa*. Istoriografii romantici sînt scriitori de talent, creatori de ansambluri grandioase şi autori ai unei proze, care face obiectul cercetării stilistice. Tonul mesianic adoptat de Jules Michelet în *Istoria Franţei* (*Histoire de la France*, 1833—1867) şi în *Istoria Revoluţiei Franceze* (*Histoire de la Révolution Française*, 1847—1853), sau de Carlyle, promotorul idealismului eroic şi al cultului personalităţii puternice în *Eroi şi cultul eroilor* (*On Heroes, Hero-Worship and the Heroic in History*, 1840) sau în *Istoria revoluţiei franceze* (*History of French Revolution*, 1837) au sugerat consideraţii interesante despre mesianismul şi retorica romanticilor. Opera lui N. Bălcescu, *Istoria Românilor sub Mihai-Vodă Viteazul*, a prilejuit lui Tudor Vianu subtile ob-

servații cu privire la „arta basoreliefului" în *Arta prozatorilor români.*

Stimulat de necesitatea participării la făurirea istoriei într-o epocă marcată de lupte pentru emancipare, istorismul romantic creează ipostaze caracteristice, în care se îmbină impulsuri ce pot părea antagonice. Argumentul istoric se conciliază frecvent cu predica religioasă și naște atitudinea mesianică, firească unor luptători ideologici pentru o cauză a cărei justețe se identifică în conștiința lor cu voința divină. Fenomenul emigrației a favorizat această atitudine cu rezultate literare dintre cele mai specifice.

Ilustrul emigrant romantic care a fost Mickiewicz definește condiția emigrantului politic, apostol al libertății, așa cum o resimte un spirit patriotic exaltat, pentru care cauza poporului capătă binecuvîntarea cerului, atunci cînd îl numește pe polonez un pelerin, „fiindcă s-a legat să pribegească pînă în pămîntul sfînt, în patria sa liberă, și a făcut legămînt să umble fără istov pînă ce o va găsi".

În *Cărțile poporului polonez și ale pelerinilor poloni* (1832) violența filipicei se asociază cu exaltarea mesianică. Mickiewicz folosește argumentul istoric și, ca atîția romantici, simte nevoia unei incursiuni în istoria omenirii pentru a putea atribui poporului său o misiune izbăvitoare. Polonia va elibera omenirea de sclavie.

Mesianismul romantic, care se impregnează în mod egal de sugestiile biblice și de ideile filozofice ale utopiștilor epocii (Saint-Simon, Owen, Fourier), și-a creat un stil, ale cărui note caracteristice : tonul profetic, viziunile apocaliptice, atracția spre alegorie, se regăsesc în compoziții variate, la Mickiewicz, Lamennais, Mazzini, Al. Russo, stil care dincolo de influențele detectabile este ecoul unei condiții sociale și spirituale cu intense efecte în comportament și limbaj. Scriitorii care adoptă atitudinea se vor martiri ai unei cauze sfinte, se văd pe ei înșiși în ipostaze simbolice, se înalță adesea pe un soclu și rostesc cuvinte răsunătoare cu efect profetic. Nici costumația nu rămîne necontaminată. Se poate invoca pelerina lui Heliade.

servații cu privire la „arta basoreliefului" în *Arta prozatorilor români.*

Stimulat de necesitatea participării la făurirea istoriei într-o epocă marcată de lupte pentru emancipare, istorismul romantic creează ipostaze caracteristice, în care se îmbină impulsuri ce pot părea antagonice. Argumentul istoric se conciliază frecvent cu predica religioasă și naște atitudinea mesianică, firească unor luptători ideologici pentru o cauză a cărei justețe se identifică în conștiința lor cu voința divină. Fenomenul emigrației a favorizat această atitudine cu rezultate literare dintre cele mai specifice.

Ilustrul emigrant romantic care a fost Mickiewicz definește condiția emigrantului politic, apostol al libertății, așa cum o resimte un spirit patriotic exaltat, pentru care cauza poporului capătă binecuvîntarea cerului, atunci cînd îl numește pe polonez un pelerin, „fiindcă s-a legat să pribegească pînă în pămîntul sfînt, în patria sa liberă, și a făcut legămînt să umble fără istov pînă ce o va găsi".

În *Cărțile poporului polonez și ale pelerinilor poloni* (1832) violența filipicei se asociază cu exaltarea mesianică. Mickiewicz folosește argumentul istoric și, ca atîția romantici, simte nevoia unei incursiuni în istoria omenirii pentru a putea atribui poporului său o misiune izbăvitoare. Polonia va elibera omenirea de sclavie.

Mesianismul romantic, care se impregnează în mod egal de sugestiile biblice și de ideile filozofice ale utopiștilor epocii (Saint-Simon, Owen, Fourier), și-a creat un stil, ale cărui note caracteristice : tonul profetic, viziunile apocaliptice, atracția spre alegorie, se regăsesc în compoziții variate, la Mickiewicz, Lamennais, Mazzini, Al. Russo, stil care dincolo de influențele detectabile este ecoul unei condiții sociale și spirituale cu intense efecte în comportament și limbaj. Scriitorii care adoptă atitudinea se vor martiri ai unei cauze sfinte, se văd pe ei înșiși în ipostaze simbolice, se înalță adesea pe un soclu și rostesc cuvinte răsunătoare cu efect profetic. Nici costumația nu rămîne necontaminată. Se poate invoca pelerina lui Heliade.

În Franța, Lamennais — preot care militează în epoca lui Ludovic Filip pentru o democrație creștină împotriva papalității — receptează sugestii venite din partea filozofilor Restaurației (Joseph de Maistre) sau a lui Chateaubriand (*Geniul Creștinismului*), apără în revista *L'Avenir* un catolicism purificat de abuzurile Romei (*Affaires de Rome*), își fundamentează teoretic poziția în *Eseu asupra indiferenței religioase* (*Essai sur l'indifférence en matière de religion*, 1817—1823) și provoacă zguduiri sentimentale cu poemul în proză de tonalitate apocaliptică *Cuvintele unui credincios* (*Paroles d'un croyant*, 1833). În versetele biblice ale preotului vizionar, ieremiada se învecinează cu parabola evanghelică, peisajul apocaliptic („văd la orizont un nor livid și în jurul lui o vîlvătaie roșie asemenea reflectării unui incendiu") cu rugăciunea. Evoluția istorică a omenirii este simbolic exploatată în *Cuvintele unui credincios*, socialismul creștin pe care îl vestește poemul se identifică cu vîrsta de aur pierdută, dar reinstaurabilă prin credință și luptă pentru libertate. Poporul — entitate abstractă învestită cu un rol misionar — este identificat cu Cristos („căci, adevăr zic vouă, de ar coborî asemenea lui Crist în mormînt, tot asemenea lui va reînvia a treia zi, învingînd moartea, pe principele acestei lumi și pe miniștrii principelui acestei lumi"). Poemul se încheie cu o apoteoză a unirii tuturor oamenilor întru iubire.

Atmosfera prerisorgimentală și risorgimentală în Italia a favorizat sinteza de idei și afecte care se exteriorizează în atitudinea mesianică. În opera lui Vincenzo Gioberti și a acelui ilustru misionar pentru cauza Italiei care a fost Giuseppe Mazzini, fervoarea religioasă coexistă firesc cu zelul patriotic, pe care îl potențează. Lucrarea primului *Despre întîietatea morală și civică a italienilor* (*Del primato morale e civile degli Italiani*, 1843) vădește influențe venite dinspre filozofia catolică franceză a lui Lamennais, dar și sugestii oferite de socialismul utopic.

Pentru Gioberti, ca și pentru Lamennais, creștinismul poate deveni un factor de coeziune și de eliberare a unui popor asuprit. *Del Primato* este deopotrivă un program de luptă, un îndemn militant pentru unificarea Italiei, ca și o

afirmare exaltată a misiunii istorice a Italiei, care, anunță profetic cartea, își va recuceri străvechea ei strălucire. Neoguelfismul lui Gioberti, care atribuie unei biserici renăscute funcția de a călăuzi lupta pentru unitate a poporului italian, cedează locul în *Despre reînnoirea Italiei (Del Rinnovamento d'Italia)* unui democratism laic, din care însă nota de exaltare profetică nu lipsește.

Figura centrală a Risorgimentului, Giuseppe Mazzini, creatorul publicației *Tînăra Italie (Giovine Italia)*, a căpătat dimensiunile unui simbol, în lumea emigranților, care pledau la Londra, Paris, Geneva, cauza eliberării unor țări subjugate. *Tînăra Italie* e o publicație republicană, impregnată de ideile carbonarismului, identificînd dezideratele luptei pentru libertate cu legea divină. „În numele lui Dumnezeu și al Italiei!" suna jurămîntul celui care intra în această asociație. Animator internațional, Mazzini prezidează, în exil, acea asociație a surghiuniților italieni, polonezi, germani, asociație întemeiată sub semnul republicanismului mazzinian: *Giovine Europa*. Încrezător în misiunea poporului, Mazzini îl combate pe istoricul englez Carlyle, care tot în tonalitatea mesianică proclama cultul personalității eroice. Combinația de gîndire democratică și spiritualism creștin conferă conceptului de patrie, în gîndirea mazziniană, o definiție religioasă: patria și poporul purced de la Dumnezeu.

Melionismul mazzinian, viziune a unei omeniri în mers ascensiv îndreptată de providența divină către o fraternitate a tuturor națiunilor, reprezintă o expresie a acelui sincretism filozofic al multor romantici, care nu deslușesc nici o contradicție între gîndirea istoristă și spiritualismul religios.

În seria operelor mesianice, căreia îi aparțin *Cărțile poporului și pelerinului polon* și *Cuvintele unui credincios* se plasează cu siguranță poemul în proză al lui Alecu Russo, *Cîntarea României*, (1855).[1]

[1] Nu ne oprim asupra problemei paternității poemului recent rezolvată convingător în favoarea lui Russo de lucrarea lui Al. Dima, *Alecu Russo*, E.S.P.L.A., 1957, o asemenea dezbatere neavîndu-și locul într-o lucrare ca cea de față.

Susținută de suflul liric al poetului, *Cîntarea* lui Russo adaptează sugestiile oferite de poemele mesianice de factură asemănătoare (mai ales acela al lui Lamennais) fondului de tradiții românești și afectelor colective specifice în perioada imediat anterioară și ulterioară lui 48. Topind în versetele *Cîntării* contribuții cronicărești, elemente folclorice și, mai ales, influențe biblice — unificate toate în retorica sonoră a acestei melopei, Russo folosește, cu rezultate muzicale uneori remarcabile, tonul și gestica mesianismului poetic romantic, anafora și exclamația de sursă biblică, hiperbola, interogația profetică, expresia arhaizantă. Ca tonalitate afectivă, poemul oscilează între spaima în fața grozăviilor apocaliptice ale momentelor de întuneric ale istoriei („Dar iată aerul se turbură... Cerul cel limpede se îmbrobodește cu nori întunecoși... un nor de praf învăluie cîmpia și ascunde munții... aud vaiete... dobitoacele se învîrtesc cum se învîrtesc în nopțile vijelioase, cînd lupii urlă în păduri... Caii nechează jalnic... mulțime de glasuri se aud strigînd") și prevestirea exaltată a ceasului mîntuirii („Domnul părinților noștri însă se va îndura de lacrimile slugilor sale și va ridica dintre voi pe cineva, care va așeza iarăși pe urmașii voștri în volnicie și puterea de mai înainte"). Poemul conține, așa cum conțin de obicei asemenea compoziții, o transfigurare poetică a istoriei neamului, făcută cînd în termeni biblici, cînd în limbajul baladelor și legendelor populare.

Atitudinea mesianică — fenomen romantic cu efecte tipologice și stilistice importante — își pune amprenta pe multe pagini de istorie scrise în epocă. Istoria, în vremuri ca acelea în care s-a dezvoltat romantismul, presupune, pe lîngă acuitate în cercetarea surselor și gîndire dinamică, o permanență participare emoțională, care se exteriorizează adesea într-un limbaj apt să transmită mînii violente, speranțe incandescente, viziuni profetice.

Cînd scrie istorie, Michelet, cu o autentică vocație a măreției, ajunge pînă la accente imnice. Carlyle, care vede în istorie opera exclusivă a personalității geniale, adoptă un ton solemn și asigură grandoarea profetică, între altele prin folosirea excesivă a majusculelor, arhaismelor, repetițiilor. Tipo-

logia eroului privit în ipostazele lui (eroul divinitate, eroul profet, eroul poet, eroul preot, eroul monarh etc.) echivalează pentru Carlyle cu o periodizare a istoriei universale, fiindcă „cea mai semnificativă trăsătură a unei epoci este felul cum îl întîmpină pe Marele Om".

Această concepție, în care se îmbină patriarhalismul *tory* al autorului, idealismul filozofic și misticismul mesianic își făurește un stil adecvat: „Căci după părerea mea, Istoria Universală, istoria celor înfăptuite de om în lumea aceasta, este, de fapt, Istoria Oamenilor Mari, care s-au manifestat în lume. Ei, acești Oameni Mari au fost conducătorii oamenilor, modelatorii, exemplele și, într-un sens larg, creatorii a tot ceea ce masa largă a oamenilor a izbutit să facă, să realizeze; toate lucrurile, pe care le vedem înfăptuite în lume, nu sînt decît rezultatul material, realizarea și întruchiparea practică a gîndului ce sălășluia în Oamenii Mari trimiși în lume; istoria acestor oameni poate fi pe drept cuvînt socotită sufletul istoriei lumii întregi".

Și la noi, istoria scrisă în slujba cauzei libertare găsește la Kogălniceanu și, mai ales, la Bălcescu, accente mesianice. Înflăcărarea acestuia din urmă, dublată de luciditate critică și de scrupul de istoric înarmat cu argumente sociologice și economice, se exteriorizează uneori profetic, în fraze inspirate, de iluminat. Bălcescu crede într-o mîntuire prin istorie, mîntuire făurită de popor. „Deschid sfînta carte unde se află înscrisă Gloria României, ca să pun înaintea ochilor fiilor ei cîteva pagini din viața eroică a părinților lor... Timpuri de aduceri-aminte, glorioase, Timpuri de credință și de jertfire! cînd părinții noștri, credincioșii sublimi, îngenunchează pe cîmpul bătăliilor, cerînd de la Dumnezeul armatelor laurii biruinței sau cununa martirilor..." S-ar mai putea invoca, în chip de ilustrare a prozei poetice de tonalitate mesianică, cultivată de Bălcescu, mult citata evocare a Ardealului: „Pe culmea cea mai înaltă a munților Carpați se întinde o țară mîndră și binecuvîntată între toate țările semănate de Domnul pre pămînt..."

În beletristica romantică, mesianismul are efecte nu numai stilistice, dar și tipologice importante. O tipologie completă

a romantismului trebuie să semnaleze, pe lîngă tipul demonului, al visătorului, al geniului etc. şi pe acela al binefăcătorului mesianic, al martirului. V. Hugo, profund contaminat în expresie şi viziune poetică de mesianism, a creat în *Mizerabilii* cel puţin două figuri aparţinînd tipologiei mesianice : episcopul Myriel Bienvenu şi chiar Jean Valjean.

Dar consecinţele literare ale pasionatului interes romantic pentru istorie au fost multiple, şi apariţia unor noi genuri literare sau mutaţiile suferite de altele în sensul trecerii sub semnul istorismului se numără printre ele.

DRAMA ROMANTICĂ

Trebuie spus din capul locului, că nu întreg teritoriul dramei romantice se plasează sub semnul istorismului. De asemenea, că drama romantică nu este creaţia lui V. Hugo, deşi prin prefaţa la *Cromwell* el devine teoreticianul ei tumultuos. De la tragedia clasică spre drama romantică nu se produce un salt brusc, ci o evoluţie destul de lentă, pe parcursul căreia întîlnim drama burgheză, comedia lacrimogenă şi melodrama. Aceasta din urmă, a cărei istorie se prelungeşte pînă dincolo de limitele secolului al XIX-lea, descinde de-a dreptul din drama burgheză a lui Diderot, Sedaine, Mercier, şi găseşte reprezentanţi fertili şi iluştri în epoca romantică şi mai tîrziu. Fecundul Pixérécourt, autor a peste o sută de melodrame, ca şi Alexandre Dumas-tatăl, autor al lui *Antony* (1813) şi al altor melodrame (*La Tour de Nesle*, 1832, *Kean*, 1836), ocupă scenele franceze în primele trei decenii ale secolului. Melodrama este o producţie populară prin antagonismul neanunţat cu care opune personajele — întruchipări ale virtuţii şi ale viciului — prin conflictul ei puternic şi un deznodămînt spectaculos, ce înfăţişează victoria virtuţii şi înfrîngerea forţelor adverse. În melodramă, fabula, adesea complicată, preluînd elemente de groază şi teroare din romanul gotic, are întîietate asupra caracterelor. Apariţii demonice, copile inocente terorizate de personaje sadice, travestiuri, conspiraţii, maşinaţii infernale fac parte din recuzita melodramei, care se adre-

seazã uneori, cu un scrupul deficitar al adevărului istoric, trecutului. *Charles le Téméraire* (1814), melodrama lui Pixérécourt, ca şi *Le Tour de Nesle* a lui Dumas-tatăl, vădeşte atracţia pentru decorul istoric, fundal spectaculos pentru recunoaşteri senzaţionale, crime cutremurătoare, pasiuni interzise. De la melodramă, drama romantică — mai ales cea franceză — va prelua conflictele violente, nota aventuroasă, acţiunea bogată, mutaţiile caracterologice definitive şi nu totdeauna motivate. Transformările pe care le cunoaşte teatrul în trecerea lui de la tragedia clasică la drama romantică nu pot fi înţelese, fără a lua în considerare cîteva probleme de sociologie a teatrului. Publicul din secolul al XIX-lea era un public precumpănitor burghez şi nu o elită rafinată şi închisă ca aceea care urmărea tragediile lui Racine. „Drama este cea mai socială dintre formele literare", scrie un cercetător al fenomenului de dispariţie a tragicului în teatrul secolului trecut.[1] Păşind din stradă în teatru, spectatorul de dramă nu părăseşte realitatea în favoarea unei suprarealităţi, cum face omul dornic să întîlnească plăsmuirile lui Eschil, Shakespeare sau Racine. Noul spectator, plasat în curentul istoriei, „intră în sala de spectacol cu ziarul în buzunar".[2]

Tragicul nu mai este posibil pentru noua mentalitate. Filozofii secolului al XVIII-lea şi, mai ales, Rousseau, ale cărui cărţi deveniseră breviare, proclamau bunătatea naturală şi perfectibilitatea omului în care nu sălăşluieşte nici un germene de corupţie originară. Răul nu este de origină metafizică. Zeii nu se mai încrînceneazã împotriva omului, strivindu-l din raţiuni de nepătruns. Răspunderea răului este a educaţiei sau a mediului. Individul nefiind total răspunzător nu poate fi total damnat. „Rousseauismul închide porţile iadului" prin mitologia lui redemptivă.[3] O asemenea concepţie nu e propice dezvoltării tragicului. Drama romantică, începînd chiar cu *Faust* al lui Goethe, oferă soluţii compensatoare.

[1] George Steiner, *The death of tragedy*, Faber and Faber, London, 1961, p. 113.
[2] Id., p. 114.
[3] Id., p. 127.

Drumul spre drama romantică nu trece însă totdeauna prin melodramă şi destinul dramei romantice în Germania vorbeşte despre coordonate deosebite decît acelea pe care ni le oferă atmosfera socială şi spirituală din Franţa în preajma anului 1830. De aceea, vorbind despre drama lui Kleist, părăsim teritoriul istorismului romantic, în interiorul căruia ne fixa titlul acestui capitol.

Atracţia pentru mituri şi simboluri proprie romantismului german se manifestă fără îngrădire în domeniul dramaturgiei. Visul, viziunile, întîmplările supranaturale, atracţia pentru elementul ocult îşi găsesc locul în producţia dramatică, sfidînd uneori legile teatrului, care pretinde personaje cu existenţă proprie, antrenate în acţiuni obiectiv justificabile. Dar romantismul şi, mai ales, romantismul german, desfiinţează puritatea genurilor, tinzînd spre un amorfism literar. Un roman ca *Lucinde* (1799), de Friedrich Schlegel, e idilă, schimb de scrisori, roman psihologic, într-o succesiune fortuită, dirijată de fantezia autorului. Acest sincretism îşi găseşte culminaţia în opera lui Richard Wagner, apariţie romantică tîrzie, aptă să realizeze o sinteză unică între mit, poezie, dramă şi muzică.

În teatrul german, se afirmă, la începutul secolului, o modalitate dramatică, numită tragedie a destinului *(Schicksalstragödie)*. Cel mai ilustru dintre reprezentanţii genului, Zacharias Werner, vădeşte predilecţie pentru acţiuni complicate, declanşate prin intervenţii supranaturale şi dominate de nota terifiantă. Crime, incesturi, viziuni premonitorii, deznodăminte tragice şi neaşteptate vădesc fragilitatea vieţii umane supuse capriciului soartei, unei fatalităţi implacabile. În piesa *24 februarie* (*Der vierundzwanzigste Februar*, 1809), o seamă de evenimente înspăimîntătoare, de crime premeditate se întîmplă toate la aceeaşi dată fatală.

Principalul reprezentant al dramei „destinului", poet cu o tragică existenţă şi de o tulburătoare originalitate, a fost, în Germania, Heinrich von Kleist. Nota sîngeroasă, terifiantă, pe care o găsim în producţii de debut, ca *Familia Schroffenstein* (*Die Familie Schroffenstein*, 1808) face loc, în dramele următoare, unei tensiuni nervoase caracteristice pieselor lui Kleist, tensiune generată de obicei de personaje obsedate, po-

sedate de demoni, monomaniace. Fie că se inspiră din legenda homerică, aşa cum face în *Pentesileea* (1809), piesă în care violenţa ocupă un loc de mult pierdut în dramaturgia modernă ; fie din antichitatea romană, ca în *Bătălia lui Arminius* (*Hermannsschlacht,* 1808), sau din evul mediu, ca în *Käthchen von Heilbronn* (1810), Kleist nu descoperă sursele dramatismului în ambianţa istorică sau legendară. Fatalitatea, pe care Zacharias Werner o ilustra dramatic prin lovituri de teatru, crime şi alte manifestări spectaculoase ale hazardului, se află interiorizată în teatrul lui Kleist, transpusă în planul afectelor sau chiar în planul profund şi obscur, ce scapă oricărei investigaţii raţionale. Prin aceasta, Kleist se află mai aproape de sursele tragicului decît majoritatea actorilor de drame romantice. Käthchen von Heilbronn, eroina piesei cu acest nume, e, ca mai toate personajele lui Kleist, o făptură ciudată, receptivă la chemări supranaturale, posedată de forţe oculte. Fiică de armurier, ea află printr-o prezicere, în seara Anului Nou, că e destinată a fi iubită de un nobil, pe care îl şi vede în vis. În atelierul tatălui ei intră, într-o bună zi, cavalerul Wetter von Strahl, în care Käthchen recunoaşte pe iubitul din vis. Din clipa aceea, îl urmează fără încetare, supusă, dar neînduplecată, ca într-o stare de transă. Pentru iubitul ei, Käthchen trece prin foc, e oarbă faţă de primejdie. La rîndul său, contele are visuri premonitorii, în care Käthchen apare ca iubita lui. Dar el ştie că lui îi este sortit să se căsătorească cu o fată de împărat. Käthchen se dovedeşte a fi nu fata armurierului, ci copilul nelegitim al împăratului.

Pentru Kleist, iubirea e un extaz mistic, care ţine de forţe inexplicabile, o fatalitate căreia îndrăgostitul i se supune orbeşte. La fel apare ea şi în piesa sugerată lui Kleist de fabula antică a lui Amphitrion şi, în oarecare măsură, de *Amphitrion* a lui Molière. Aspiraţia lui Jupiter către Alcmena, în piesa lui Kleist, este aceea a unui nemuritor obosit de eternitate şi dornic de căldura unei iubiri pămîntene. Asemenea Luceafărului, el caută bucuria unui ceas de împlinire. Alcmena, femeia castă, nu-şi pierde de pe urma nopţii de iubire petrecută cu Jupiter puritatea. Deghizarea lui Jupiter

în muritor şi iubirea lui pentru pămînteana Alcmenă capătă un sens mistic. Hercules, care se va naşte din această uniune, va fi salvatorul omenirii de calamităţi, şi aspiraţia lui Jupiter spre Alcmena a fost de natură mesianică.

În piesa *Bătălia lui Arminius*, tensiunea dramatică se asociază cu o mistică a puterii. Drama a putut fi pusă în legătură cu o experienţă a autorului ei. În perioada ocupaţiei nepoleoniene (1806), Kleist trăieşte cîteva săptămîni de prizonierat în Franţa, în urma unei acuzaţii neîntemeiate de spionaj. Rezultatul a fost o violentă stare de spirit antifranceză, ale cărei ecouri se desluşesc în nota teutonă a piesei. E vorba în *Bătălia lui Arminius* de un episod al luptelor lui Varus — trimisul lui August — cu triburile germanice şi de înfrîngerea generalului roman de către eroul german Hermann (Arminius), erou ce fusese evocat şi de Klopstock. Piesa e plină de aluzii la contemporaneitate. Varus e desigur Napoleon, Hermann sau Arminius — conducătorul ideal, care va realiza unitatea Germaniei. Arminius e un conducător posedat de dorinţa de a învinge ; un gigant orgolios, care foloseşte, pentru atingerea scopului, forţa, viclenia, strategia. Nu ezită să o folosească în această acţiune pe soţia lui, Thusmelda, care-l seduce pe legatul roman Ventidius, pentru a-l lăsa apoi să fie sfîşiat de un urs. Exaltarea, uneori denaturînd în teutomanie, a „supraomului" care e Hermann, a fost folosită, în mod exemplificator, în anii nazismului, în sprijinul afirmării supremaţiei rasei germane. Tensiunea este asigurată în această piesă, în care suflă un vînt de nebunie, de ura crescîndă degenerînd în cruzime a personajului principal şi de manifestările din ce în ce mai demenţiale ale orgoliului său. În general, caracterele lui Kleist, obsedate de o singură patimă (orgoliul la Pentesileea, regina amazoanelor, iubirea mistică la Käthchen von Heilbronn, ura la Hermann) se proiectează într-un spaţiu cu alte dimensiuni decît acelea ale spaţiului istoric. Sînt personaje gigantice, posedate, stăpînite de porniri sadice, izbucnind în manifestări isterice şi înfăţişate uneori în stări liminare de conştiinţă : transa lui Käthchen, somnambulia lui Homburg din drama *Contele de Homburg* (*Prinz von Homburg*, 1810). Mobilurile acestor

făpturi puse în mişcare de forţe oculte rămîn mereu neexplicate. Impulsurile lor ţin de o zonă subterană ce nu se dezvăluie niciodată. Personajele lui Kleist trăiesc stări de iluminare, cred în adevărul viziunii, ceea ce le împiedică să fie, în înţelesul raţionalist al cuvîntului, responsabile pentru destinul lor. Acţiunile lor păstrează un caracter angoasant, enigmatic, ca şi sinuciderea lui Kleist, pînă astăzi neelucidată. Din unghiul care ne interesează în aceste consideraţii, drama romantică germană, în felul cum o ilustrează într-o primă etapă a dezvoltării ei Kleist, reprezintă un refuz al istoriei.

În Franţa, drama romantică, aşa cum se afirmă zgomotos cu prilejul vestitei „bătălii a lui *Hernani*" în 1830, anul revoluţiei din Iulie şi al răsturnării Bourbonilor, se arată mai receptivă faţă de sugestiile istoriei. Drama *Hernani* şi, în general, drama romantică hugoliană, ale cărei principii V. Hugo le exprimase în prefaţa la *Cromwell*, se naşte în atmosfera de ebuliţie şi de elanuri liberaliste din cenaclurile literare, care, în jurul revistei *Globe*, pornesc marea ofensivă romantică împotriva clasicismului academizat şi conservator. Romantic şi liberal devin noţiuni echivalente, în preajma lui 1830, iar drama romantică pare expresia cea mai nimerită pentru această stare de spirit. Aşa cum anunţase în prefaţa la *Cromwell*, V. Hugo îşi alege drept model pe Shakespeare şi cultivă grotescul. În realitate, legătura dintre drama lui Hugo şi drama shakespeariană nu ţine de zonele profunde ale procesului de creaţie. Dar tot ceea ce era îndrăzneală şi încălcare a canoanelor clasice de către romantici se înfăptuia sub semnul lui Shakespeare. Patosul dramei romantice se naşte din atmosfera libertară a Revoluţiei franceze, iar coloritul local şi istoric, de care drama romantică face atîta caz, este absent în opera shakespeariană. Optimismul hugolian, dreptatea pe care o dau dramele lui celor năpăstuiţi şi ofensaţi nu are nici o legătură cu tragismul lui Shakespeare. Mai aproape de modelul shakespearian se plasează Puşkin cu al său *Boris Godunov*, Büchner cu *Danton* şi chiar Musset cu *Lorenzaccio*.

Urmărit de ideea varietății istorice, V. Hugo își plasează conflictele în toate epocile istorice și în toate țările (Spania lui Carol Quintus în *Hernani ;* Spania secolului al XVII-lea în *Ruy Blas* ; Franța lui Francisc I în *Regele petrece ;* Franța lui Richelieu în *Marion Delorme,* Italia Renașterii în *Lucreția Borgia ;* Anglia revoluției puritane în *Cromwell ;* Germania medievală în *Burgravii*), folosește alexandrinul, pe care-l mlădiază prin introducerea celei de a doua cezuri și a *enjambement*-ului, rupe regula unităților etc. etc. Din 1830, data succesului lui *Hernani,* pînă în 1843, data căderii *Burgravilor,* scena franceză se află sub ocupație hugoliană. Personajul dramei lui Hugo e de obicei un răzvrătit, un nedreptățit, unul dintre acei oameni pe care societatea îi respinge, îi aruncă peste bord, pe care însă drama romantică își propune să-i reabiliteze. Dramaturgia *Sturm und Drang*-ului și, mai ales, drama lui Schiller a oferit romanticilor o colecție de tipuri și de emoții generoase. Hernani este un brigand, nobil de origină, cu sentimente magnanime și gesturi cavalerești, în ciuda condiției de *hors la loi ;* Ruy Blas e un servitor inteligent și nobil la suflet, care ajunge ministru și cîștigă dragostea reginei ; Triboulet din *Regele petrece* e un bufon grotesc, înnobilat de drama interioară pe care o trăiește ; e un simbol al paternității îndurerate și victima unui monarh abuziv și desfrînat ; Marion Delorme e o curtezană disprețuită, care renaște întru iubirea curată etc. etc. Aparținînd familiei din care făcuseră parte și personajele din dramele *Sturm und Drang*-ului, eroii dramelor lui V. Hugo sînt de natură să se opună, prin condiția lor și prin caracterul lor fugos, modelului curteanului, *honnête-homme*-ului, devenit convențional în tragediile timpului. Atracția pentru personaje ce disprețuiesc canoane și convenții, pentru declasați și ofensați, pentru cei care șochează prin neconformism sau chiar printr-un exces de urîțenie fizică sau morală aparține mai tuturor creatorilor de drame romantice. Lorenzaccio din drama cu acest nume a lui Alfred de Musset, dramă în proză, plasată în Florența tiranului Alexandru de Medicis, este un conspirator pentru cauza republicii, devenit măscărici, doborît pînă la urmă de povara

păcatelor pe care şi le însuşeşte din mimetism şi dintr-o greşită strategie. Tema duplicităţii pusă în serviciul unei cauze nobile trebuie să fi exercitat o deosebită fascinaţie asupra romanticilor. Personalitatea dezbinată, care adoptă masca, apare frecvent în literatura lor. Konrad Wallenrod din poemul 1828), cu acelaşi nume al lui Mickiewicz, îşi schimbă identitatea şi trece în tabăra duşmanilor pentru a-şi salva patria. Dar în timp ce Lorenzaccio nu mai poate smulge masca pe care şi-a ales-o, Wallenrod rămîne pur şi-şi îndeplineşte misiunea.

Continuînd cu personajele romantice, care sfidează criteriile de normalitate socială : Despot Vodă al lui Alecsandri este un aventurier dubios, eroul dramei lui Hasdeu este ţigan (ţiganii, populaţie nomadă, greu adaptabilă normelor vieţii civilizate, au sedus pe cîţiva romantici. Puşkin face elogiul libertăţii neîngrădite care le caracterizează viaţa în poemul *Ţiganii*, Lenau le dedică un ciclu de poezii).

Dinamismul imprimat dramei romantice hugoliene de caracterul impetuos al eroului, de vioiciunea dialogului sporită prin „eliberarea" alexandrinului, de multiplele schimbări de decoruri, de plasarea episoadelor în ambianţe de mare putere emotivă (mausoleul lui Carol cel Mare, galeria de portrete în *Hernani)* nu au scutit-o de un schematism, de o grandilocvenţă care i-au fost, pînă la urmă, fatale. Concepute conform unei viziuni duale, personajele dramei lui Hugo sînt fie întruchipări ale generozităţii şi purităţii adevărate, în contrast cu condiţia lor inferioară sau condamnabilă (curtezana îndrăgostită, banditul generos, bufonul tragic), fie personificări ale perfidiei, tiraniei, răutăţii. Cu o psihologie mai mult decît sumară, ele pălesc în favoarea coloritului violent, a retoricii generoase, a acţiunii dinamice. În dorinţa de a combate canoanele scenice clasice, Hugo ajunge să ignore orice rigoare dramatică, aşa cum face în suita de tablouri din evocarea medievalistă, bazată pe mitul revenirii lui Barbarossa şi intitulată *Burgravii*. Schematismul psihologic, destrămarea acţiunii dramatice sînt evitate însă de alţi dramaturgi romantici, interesaţi nu numai de evocarea spectaculoasă

a trecutului istoric, ci şi de psihologii individuale sau colective istoric justificabile.

În 1831, Puşkin dă drama lui istorică *Boris Godunov*, în care modelul shakespearian nu se recunoaşte doar în salturile temporale şi spaţiale pe care, înfruntînd legea unităţilor de timp şi spaţiu, le face şi V. Hugo, ci şi în atmosfera sumbră, care o aminteşte pe aceea din *Macbeth*, ca şi în tratarea psihologiilor. E izbitor, din capul locului, faptul că interesul piesei nu e fixat asupra personajului celui mai pitoresc — aventurierul Grigori, falsul Dmitrie — şi nici asupra romanticei lui iubiri pentru prinţea poloneză, Marina, ci asupra dramei interioare a ţarului, ca şi asupra raporturilor complexe dintre ţar şi anturajul său. Drama lui Puşkin tinde să cuprindă cît mai multe straturi sociale din Rusia secolului al XVII-lea şi prelungeşte, mai ales prin tăcerea finală cu care întîmpină norodul victoria falsului Dmitrie, starea de tensiune caracteristică întregii piese. Deosebită de formula hugoliană este şi pluralitatea de unghiuri din care sînt privite personajele. Boris Godunov, tiran sîngeros, are parte de o viaţă sufletească intensă, cunoaşte o problematică morală, care-l distanţează de toţi tiranii odioşi, iremediabil malefici din dramele romantice, şi-l apropie de zbuciumaţii regi shakespearieni. Retorica hugoliană, care proliferează pe o bază conflictuală atît de firavă, lipseşte din drama lui Puşkin.

Aceeaşi preocupare pentru realitatea psihologică, acordată cu atmosfera istoriei, ne întîmpină şi în drama plină de anticipaţii a scriitorului german Georg Büchner : *Danton* (1835). Personajul colectiv, prezent şi în *Boris Godunov*, e conceput de tînărul iacobin, care şi-a scris drama în aşteptarea unei arestări, ca un factor important în desfăşurarea dramaticelor evenimente ale anului 1793. Conflictul piesei nu se joacă doar între doi oameni, Danton şi Robespierre, între două temperamente opuse, aşa cum se întîmplă în numeroase producţii dramatice interesate de acest moment istoric (între ele piesa lui Camil Petrescu *Danton*), ci între două atitudini faţă de istorie. Psihologic, poziţiile politice ale celor doi protagonişti se justifică. Robespierre, omul absolutului, in-

coruptibil şi dur, este acela care poate preconiza conducerea revoluţiei pînă la capăt. Danton, uman şi îngăduitor — şi Büchner nu-i refuză aceste calităţi — epicurian şi sceptic, este un om care şi-a pierdut iluziile şi ardoarea, care priveşte detaşat piesa revoluţiei. Obiectiv, indulgenţa lui e o primejdie pentru revoluţie, obiectiv în '793, Danton e depăşit, chiar dacă, în calitate de conştiinţă individuală, este cuceritor. Această disociere între valoarea subiectivă şi valoarea obiectiv-istorică a personajului istoric, pe care subiectivismul romantic nu o poate face de obicei, îl plasează pe Büchner la limitele dintre romantism şi alte moduri de înţelegere a istoriei. Părăsind teritoriul dramaturgiei de inspiraţie istorică, amintesc că piesa *Woyzek* a aceluiaşi Büchner, piesă în care grotescul imprimă întregii acţiuni o notă de exasperare, a fost privită ca o îndepărtată sursă a ceea ce avea să fie dramaturgia expresionistă. Tragedia soldatului analfabet, căruia realitatea brutală a vieţii militare i se impune cu o forţă halucinatorie, îi sugerează lui Büchner un limbaj dramatic, care ignoră toate convenţiile teatrului romantic. Limbajul incoerent, sacadat, prin care personajul îşi exteriorizează obsesiile, anticipă de la distanţă de un secol procedeele dramei moderne.

Drama de inspiraţie istorică, aşa cum au practicat-o romanticii, a fost terenul cel mai propice pentru lupta împotriva clasicismului. Dar caracterele ei definitorii i-au hotărît şi decesul : exces de culoare în dauna scrupulului istoric, psihologie rudimentară, retorism. Drama schiţează însă „posibilităţi de care a fost repede spoliată de către alte genuri". [1] Romanul şi nuvela istorică vor fi dintre speciile care vor fructifica experienţa teatrului romantic. Victor Hugo nu este, repet, creatorul dramei romantice de inspiraţie istorică, deşi ipostaza de şef de şcoală pe care şi-a atribuit-o a asociat în mod inseparabil numele lui de această producţie literară. Încă în 1819, un dramaturg maghiar, Iozef Katona, dă o dramă de factură shakespeariană — *Banul Bank* — plasată în secolul al XVII-lea, dar vizînd o realitate istorică deve-

[1] Gaëtan Picon, *Histoire des Littératures*, Encyclopédie de la Pléiade, vol. III, p. 1116.

nită acută în secolul al XIX-lea : ocupația habsburgică. Rămîne meritul lui Hugo, în acest domeniu, ca și în altele, de a fi dat strălucire unor modalități existente, de a fi impus cu brio ceea ce pînă la el se manifesta doar incipient.

*

Ca și în dramă, în romanul epocii romantice, istoria poate fi obiectul unei negări sau, dimpotrivă, așa cum se întîmplă în romanul istoric inaugurat de Walter Scott, o realitate fundamentală, generatoare de conflicte sociale și psihologice.

Romanul lui Novalis *Heinrich von Ofterdingen* dezvoltă un simbol apt să transmită ideea încremenirii istoriei, grație eternei identități sugerate lui Novalis de sistemele analogice ale filozofilor mistici germani. Plasat în secolul al XIII-lea și avînd drept personaj principal pe tînărul Minnesänger, Heinrich von Ofterdingen, romanul lui Novalis nu este un roman istoric, ci o operă de un simbolism ezoteric. Călătoria pe care o întreprinde Heinrich în urma unui vis, în căutarea florii albastre, e marcată de aventuri și întîlniri cu complicate subtexte simbolice, care necesită descifrare. Una dintre aceste întîlniri, cu deosebire tulburătoare pentru pelerin, dezvăluie în simbolica ei obscură gîndirea istorică a poetului german. Într-o peșteră, Heinrich von Ofterdingen descoperă un schivnic, care trăiește retras între cărți și armuri și nu e altul decît Friedrich de Hohenzollern. Descendentul unui vechi neam încheia, în izolare și reculegere, o viață aventuroasă de războinic. A trăit deci intens în miezul istoriei și lecția pe care a extras-o din experiențele trecute îl convinge că istoria scrisă pînă la el reținea numai „existența accidentală" și „forma exterioară", în vreme ce poezia poate doar comunica misteriosul principiu al vieții. Supremația poeziei asupra istoriei este, după bătrînul schivnic, necontestată, cu atît mai mult cu cît istoria e doar anticamera eternității și are menirea să-l pregătească pe om pentru un destin mai înalt și mai important, să-i dezvăluie în imagini concrete lumea necunoscută". „Biserica este sălașul istoriei

şi cimitirul simbolica sa grădină înflorită." Pentru Novalis istoria este istoria spiritului în ascensiunea lui spre divinitate. Episodul din cartea poetului provensal pe care, în peştera schivnicului, o răsfoieşte Heinrich e un simbol revelator pentru concepţia lui Novalis despre istorie şi pentru implicaţiile filozofice ale acestei înţelegeri. În paginile cărţii pe care o frunzăreşte, Heinrich se regăseşte pe sine îmbrăcat în costumul altei epoci, totuşi el, indubitabil el. Imaginile pe care le descoperă în carte îi par deopotrivă familiare şi ciudate ; sînt imagini ale unor personaje întîlnite de el în viaţă sau în vis. Doar costumele sînt schimbate şi situaţiile uneori necunoscute. Cartea, care descrie viaţa unui poet — poetul ideal şi etern — cuprinde evident — sub formă de arhetipuri — experienţele reale şi onirice ale poetului Heinrich. Revenirea personajelor în alte ipostaze şi costume decît cele cunoscute ne îngăduie să descifrăm ideea permanenţei şi imuabilităţii stărilor istorice, ca şi pe aceea a inepuizabilei analogii într-o lume a cărei unitate mistică face posibilă asimilarea trecutului cu viitorul şi a unei cărţi de istorie cu o profetică anticipaţie. Ca întreaga operă a lui Novalis, această simbolică reprezentare a istoriei ne duce spre idealismul magic al filozofiei lui Schelling şi Schleiermacher.

ROMANUL ISTORIC

Dintre speciile literare care se afirmă, se dezvoltă, cunosc apogeul şi au parte de o prodigioasă răspîndire în romantism, romanul istoric este în cel mai înalt grad ilustrativ pentru specificul istorismului romantic. Creatorul lui a fost Walter Scott, descendent al unei vechi familii scoţiene şi bun cunoscător al folclorului scoţian. A debutat ca scriitor original, cu o culegere de balade, inspirate de culegerea lui Percy, după ce dăduse traduceri din baladele lui Goethe şi Bürger. Ca poet, vădind interesul pentru balada istorică, interes pe care îl găsim la V. Hugo, Mickiewicz, Bolintineanu, Alecsandri etc., Scott recurge, în egală măsură, la istorie şi

la legendă. În atmosfera de imprecizie a baladei, episoade cavalereşti de vagă inspiraţie istorică pot coexista, fără stridenţă, cu elemente supranaturale furnizate de mitologia populară nordică *(Fata lacului)* scăldate uneori în atmosfera terifiantă, care de la romanul gotic înainte exercită o deosebită fascinaţie *(William şi Mary)*.

Dar Scott este, în primul rînd, creatorul romanului istoric. Nota dominantă a creaţiei lui romaneşti o oferă simbioza dintre imaginaţia romantică şi scrupulul realist în reînvierea unei epoci trecute. În 1814 el începe cu *Waverley* — publicat anonim — lunga serie de aproape treizeci de romane istorice, care vor fi pline de influenţe şi sugestii pentru toată literatura de evocare istorică scrisă în Europa secolului al XIX-lea, pînă în momentul parnasian, cînd cu al său *Salammbô*, Flaubert (în această evocare tributar parnasianismului, dar reţinînd atracţia romantică pentru violenţa coloritului şi pentru spectaculos) îndreaptă evocarea istorică pe noi făgaşuri.

Walter Scott selectează în general, în romanele sale, momente socotite de el cruciale în desfăşurarea istoriei. Alege drept fundal favorit Scoţia, în dramatica perioadă a dizolvării societăţii gentilice (secolul al XVII-lea şi al XVIII-lea). Dar pe lîngă romanele scoţiene *(Waverley, Guy Mannering, Old Mortality, Rob Roy, Mireasa din Lammermoor)*, Scott a dat un număr apreciabil de romane plasate dincolo de graniţele Scoţiei natale, romane care vădesc acelaşi interes pentru perioade istorice de mare tensiune. În *Ivanhoe* găsim decisiva înfruntare petrecută în secolul al XII-lea între băştinaşii saxoni ai Angliei şi invadatorii normanzi ; *Quentin Durward* ne transportă în Franţa lui Ludovic al XI-lea şi îşi extrage substanţa epică din lupta dusă de monarh împotriva rezistenţei şi forţei centrifugale a marilor feudali. Cu *Kenilworth* ne aflăm în epoca elizabetană etc. etc. Deşi e pătruns de influenţa romancierilor gotici (romane ca *Mireasa din Lammermoor* abundă în scene terifiante, se complac într-o atmosferă sinistră şi îngăduie intervenţia supranaturalului), W. Scott a dat romanului istoric o orientare de care a profitat pînă şi istoriografia romantică. Augustin

Thierry şi-a mărturisit admiraţia pentru romancierul scoţian şi a recunoscut sugestiile hotărîtoare, pe care romanele acestuia şi, mai cu seamă, *Ivanhoe*, i le-au oferit în elaborarea lucrării *Istoria cuceririi Angliei de către normanzi* (*Histoire de la conquête de l'Angleterre par les Normands*, 1825). Thierry îl felicită pe Scott pentru meritul de a fi adus primul în scenă diferite rase, a căror fuziune treptată a dus la formarea marilor naţiuni europene. „Care critic al Angliei mai vorbise despre saxoni şi despre normanzi în epoca lui Richard Inimă de Leu ? Care a fost istoricul apt să întrevadă, în rebeliunile scoţiene din 1715 şi 1745, măcar şi o urmă a conflictului dintre oamenii de la munte, fiii Gaelilor, şi Englezii, fiii Saxonilor ?" [1]

Ceea ce impresionează în romanele lui Scott este dinamismul rezultat atît din punerea în mişcare a unor mari grupuri umane cît şi dintr-o înţelegere conflictuală a istoriei. Pentru Scott, istoria este succesiunea luptelor între învingători şi învinşi, care, la rîndul lor, pot deveni învingători. Tocmai momentele de maximă încordare în acest proces îl atrag pe romancier. El tinde spre o cuprindere largă a peisajului social, incluzînd în evocările sale mulţimile în permanentă mişcare.

S-a vorbit despre Scott ca despre creatorul „culorii locale". Coloritul local este o cucerire mai veche a literaturii şi se asociază cu exotismul stimulat de relaţiunile de călătorie ale Renaşterii. [2] Nu rămîne mai puţin adevărat că pentru Scott o epocă renaşte în elementele ei cele mai concrete şi mai palpabile de viaţă materială. Ştim, după lectura unui roman de W. Scott, cum locuiau, cum mîncau, cum se îmbrăcau, cum se distrau oamenii unei epoci. Şi acest interes pentru amănuntul de viaţă cotidiană nu s-a transmis doar romancierilor istorici din succesiunea lui W. Scott, ci şi autorilor de romane de moravuri. În definitiv, ceea ce face Scott pentru a reconstitui o epocă trecută, va face Balzac,

[1] Aug. Thierry *Lettres sur l'histoire de France*, Scrisoarea VI Garnier, Paris, p. 74.

[2] Vezi E. Papu, *Călătoriile Renaşterii şi noi structuri literare*, E.L.U., 1967.

evident, cu mijloace mai complexe şi mai nuanţate, atunci cînd va redacta marele document al epocii lui. Dacă W. Scott este un maestru al coloritului istoric, el se arată însă incapabil să populeze spaţiul romanelor sale cu oameni, a căror psihologie să fie istoric convingătoare. Specificul istoric nu cuprinde şi personajele. Cînd Stendhal a afirmat că Walter Scott descrie minunat un colan de la gîtul unei femei, dar nu ştie să comunice ceea ce se petrece în cugetul ei, a exprimat disproporţia dintre istoricitatea ambianţei şi atemporalitatea unora dintre caracterele romantice. Convenţionali îndrăgostiţii lui Scott suspină, schimbă bileţele, se deghizează şi se regăsesc, după primejdii uneori cutremurătoare, la fel, în toate romanele, indiferent de epoca evocată.

Influenţa lui Scott a fost imensă. S-a exercitat, în primul rînd, asupra istoriografiei romantice. Caracterul literar, viziunea inspirată, valorile de colorit ale operelor istorice scrise de Michelet, Thierry, Quinet sînt, în mare parte, îndatorate modelului lui Scott. Bielinski a arătat că acest model, între altele, a determinat transformarea istoriei din „discurs", cum era încă în secolul al XVIII-lea, în naraţiunea artistică şi inspirată, „într-o suită de tablouri vii, în care sînt observate toate legile perspectivei şi ale clar-obscurului". [1]

În domeniul literar, întreaga proză de evocare istorică a romantismului purcede de la autorul lui *Waverley*. Victor Hugo, care îşi începe cariera romanescă sub semnul terifiantului de sursă gotică (*Han d'Islande*, 1823) şi nu abandonează nota „neagră" nici în romanele în care preocuparea de atmosferă istorică nu e absentă (figura cocoşatului Quasimodo din romanul *Catedrala Notre-Dame* descinde de-a dreptul din romanul gotic), preia de la Walter Scott interesul pentru momentele de încordare istorică : acelaşi moment al lucidei şi cinicei lupte dusă de monarhie pentru centralizarea statului în *Catedrala Notre-Dame — Notre-Dame de Paris*, 1831 ; dictatura iacobină în *Anul 1793* (*Quatrevingttreize*, 1873) ; războaiele napoleoniene şi insurecţiile pariziene din

[1] Bielinski, *Textes philosophiques choisis*, Éditions des langues étrangères, Moscova, 1943, p. 312.

1832 în episoadele istorice din *Mizerabilii* (*Les Misérables*, 1862). Ştie, ca şi Walter Scott, să reconstituie o epocă într-o orgie de colorit local (Curtea Miracolelor din *Catedrala Notre-Dame*), să amplifice, în măsură mai mare decît W. Scott, anumite elemente de ambianţă pînă la dimensiunile unui simbol al întregii epoci (catedrala e de fapt principalul personaj în romanul amintit), să anime cu un simţ al grandiosului care-i este particular marii mase umane (lupta de la Waterloo în *Mizerabilii*), mase care se mişcă, se agită, roiesc, se manifestă violent şi zgomotos ; e atras, într-o măsură care face să păleasca preocuparea de veracitate istorică, de pitoresc (vezi moravurile acelei *„pègre“ din „Cour des miracles“* sau fascinaţia pe care o exercită asupra lui Hugo argoul bandiţilor, în *Mizerabilii*). Nu excelează în chestiunile de psihologie istorică. Un portret izbutit ca acela al lui Ludovic al XI-lea din *Catedrala Notre-Dame* nu compensează galeria de personaje hugoliene demonice sau angelice (tenebrosul şi concupiscentul Claude Frollo, seraficul Myriel Bienvenu), personaje care trăiesc uneori mutaţii bruşte, neplauzibile, conform unei viziuni dual schematice. Atît W. Scott cît şi V. Hugo dau dreptate, în romanele lor istorice, forţelor care, după părerea lor, împing istoria înainte, colectivităţilor în luptă pentru dreptate şi emancipare.

Viziunea lui Alfred de Vigny, autorul romanului istoric *Cinq Mars* (1826), este, mai degrabă, paseistă. Şocat de urîtul unei societăţi mercantile, Vigny, poet de atitudine aristocratică, apărător al legitimismului, arată, în romanul său, înfruntarea între vechile criterii feudale, bazate pe lealitate, şi criteriile statale bazate pe autoritatea absolutistă. Plasat în secolul al XVII-lea, romanul lui Vigny vede în tînărul marchiz Cinq Mars întruchiparea virtuţilor vechii nobilimi, iar în cardinalul Richelieu, autoritatea abuzivă. Dar şi în acest roman al regretului după o lume decedată, se desluşeşte influenţa lui Scott în selecţia momentului şi în mijloacele de reconstruire a unei epoci trecute. Ceea ce rămîne însă particular lui Vigny, pe lîngă o mai mare atenţie pentru exactitatea istorică, pe lîngă preocuparea de a evita inventarea unor personaje fictive, este subiectivitatea roman-

cierului, care în eroul său, tînărul Cinq Mars, ca de altfel în cei mai mulţi dintre eroii săi (Chatterton şi Stello din producţiile dramatice cu acelaşi nume), s-a zugrăvit pe sine însuşi, legitimismul inadaptabil la atmosfera mercantilă a timpului, aristocratul mîndru de tradiţiile castei sale.

Mai accentuată este influenţa modelului lui Scott în romanul lui Manzoni *Logodnicii (I promessi sposi,* 1827). Deşi ulterior *(Eseu despre romanul istoric,* 1845), Manzoni avea să respingă amestecul de fapte autentice cu fapte şi personaje inventate în ficţiunea istorică, negînd astfel romanul istoric ca modalitate estetică, în *Logodnicii* adoptă formula inaugurată de Scott şi dă un roman stufos în care fapte reale, uneori impuse cititorului prin mijlocirea transcrierii unor documente de epocă, coexistă cu personaje şi episoade inventate. Romanul se plasează în zbuciumata epocă a Războiului de 30 de ani, ale cărui orori desfăşurate în Italia, pe fondul luptei de eliberare de sub jugul spaniol, au produs evenimente de natură să antreneze destinele tuturor claselor sociale. Nu lipseşte din *Logodnicii* nota „neagră", preluată prin filiera Scott de la romancierii gotici. Sinistrul Innommato, spirit al răului, făptură demonică — de altfel convertibilă în urma uneia dintre acele mutaţii psihologice atît de frecvente la romantici — pare coborît din paginile *Misterelor din Udolpho.* Cei doi logodnici, pe care evenimentele tragice îi împiedică să se reunească, nu ne întîmpină cu o psihologie diferenţiată, cu o viaţă sufletească bogată. Povestea lor, destul de convenţională, e importantă doar în măsura în care interferează evenimente istorice de mare amploare. În schimb Manzoni excelează în viziuni de ansamblu în care ştie să pună în mişcare personajul colectiv. Răscoalele pentru pîine din Milano, calamităţi de felul ciumei prilejuiesc cele mai izbutite pagini din roman. Descrierea lazaretului ciumaţilor, a transportării şi înhumării morţilor îi sugerează tablouri de un colorit violent şi macabru, dintre cele mai puternice ce s-au scris vreodată despre teribilul flagel, atît de frecvent evocat în literatură.

Cu romanul istoric inaugurat de Walter Scoot şi avînd parte de o prodigioasă răspîndire în spaţiu şi în timp (iden-

tificăm modelul în romanele polonezului Henryk Sienkiewicz, scrise la sfîrşitul secolului al XIX-lea) preocupările istorice, interesul pentru trecut captează publicul larg. Procesul acesta de popularizare a preocupărilor istorice se continuă cu prodigioasa activitate a prea fertilului Dumas-tatăl, ale cărui romane, cu intrigi bine ticluite, acţiuni vioaie şi personaje cuceritoare, aduc pasiunea pentru istorie în rîndul consumatorilor de foiletoane.

NUVELA ISTORICĂ

Problemele de estetică ale nuvelei istorice nu sînt esenţial diferite, în romantism, de cele ale romanului istoric, abstracţie făcînd, bineînţeles, de legea obligatorie a concentraţiei. Amintesc nuvela lui Kleist *Michael Kohlhaas,* cu care autorul, mai receptiv la sugestiile ambianţei istorice decît în piesele sale, se plasează în Germania secolului al XVI-lea. Ţăranul Kohlhaas, căruia un iuncher îi prăpădeşte caii şi justiţia nu-i dă satisfacţie, se lasă tîrît spre răzbunare de o mînie colosală. Strînge o ceată de nemulţumiţi şi porneşte prin ţară, în urmărirea duşmanului său, devastînd castele şi arzînd oraşe. Kohlhaas este un monoman ca mai toate personajele lui Kleist, obsesia lui fiind răzbunarea. Conceput în dimensiunile gigantismului, Kohlhaas acoperă, pentru ochii cititorului, fundalul istoric. Totuşi ceva din tensiunea veacului, în care s-a desfăşurat războiul ţăranilor, se transmite nebuniei contagioase a personajului.

Nuvela istorică a lui Puşkin *Fata Căpitanului,* scrisă în 1836, se desfăşoară pe două planuri : cel al aventurii romantice a fiului de boiernaş îndrăgostit şi cel istoric, reprezentat de răscoala lui Pugaciov. Cele două planuri interferează, fiindcă întîmplările le istoriseşte un tînăr antrenat fără voie în vîrtejul evenimentelor. Personajul se arată puţin favorabil răscoalelor ţărăneşti, pentru că le judecă din perspectiva moşierească şi pentru că ele îi zădărnicesc iubirea. Pugaciov are parte de epitete infamante ca : „banditul", „uzurpatorul", „tîlharul". Dar episoadele răscoalei, cu bru-

talitatea lor, domină nuvela şi se impun cu forţa legitimităţii istorice. Asemenea atîtor scriitori romantici, Puşkin selectează un moment de criză istorică. „Tonul lui, ca al istoricului, ne dă sentimentul cunoaşterii şi înţelegerii complexităţii vieţii (...) ne face să simţim tragicul adînc din epoca respectivă." [1] Autoarea studiului amintit analizează mijloacele stilistice prin care Puşkin transmite conştiinţa crizei istorice, mijloace deosebite de ale altor romantici. Laconismul pretins de nuvelă îl prinde pe Puşkin care e „sintetic şi implicit, atît în construcţie cît şi în exprimare. Ideile sînt explicate prin structurarea şi coordonarea materialului. Analiza psihologică e implicită în acţiune (comentariul subiectiv fiind absent, n.n.). Limba lui (Puşkin) se reduce la înregistrarea acţiunii, urmînd ca cititorul să vadă dincolo şi să adîncească." [2] Ne aflăm cu nuvela lui Puşkin *Fata Căpitanului* într-o regiune de frontieră între istorismul romantic şi evocarea istorică practicată într-un moment ulterior şi cu alte mijloace de scriitorii numiţi realişti.

De factură net romantică sînt tardivele nuvele ale lui Al. Odobescu *Mihnea Vodă cel Rău* şi *Doamna Chiajna*. Cu toate interesele arheologice ale scriitorului, imaginaţia romantică primează, acordînd locul principal aventurii şi personajului „damnat". [3]

POEMUL ISTORIC ŞI SOCIOGONIC

Multe dintre evocările istorice ale romantismului se hrănesc din sistemele filozofice dominate de ideea transformistă, sisteme elaborate de-a lungul întregului secol al XVIII-lea şi, mai ales, în preajma şi în perioada imediat următoare revoluţiei din Franţa. Mă refer la dinamismul lui Vico şi Herder şi la dialectica hegeliană. Într-un moment ulterior, ale cărui coordonate sociale le voi aminti, evocările istorice ale ro-

[1] Cornelia Comoroski, *Fata Căpitanului în tălmăcire românească*, în *Culegere de Studii*, Bucureşti, 1961, p. 202.
[2] Id., p. 205.
[3] G. Călinescu, *Istoria literaturii române*, p. 306.

mantismului vor ignora construcțiile dominate de optimismul istoric și se vor inspira din pesimismul schopenhauerian. Viziunea va continua să fie transformistă, de un transformism subsumat însă concepției ciclice a revenirii formelor istorice ; tendința ascendent evolutivă va fi însă înlocuită cu una involutivă.

Vico vedea în a sa *Știință Nouă* (*Scientia Nuova*, 1725—1744) istoria ca o succesiune de vîrste, o devenire în interiorul căreia orice fapt este idee întrupată ; imagina cu alte cuvinte o desfășurare ideală și ciclică, marcată de etape ce decurg unele dintr-altele ; etapa divină, cea eroică, cea umană, precedate de starea de barbarie. Prima vîrstă, cea divină, a apărut, după Vico, o dată cu agricultura și căsătoria, și a fost vîrsta apariției miturilor, religiilor, limbajului și a poeziei. Vîrsta eroică începe o dată cu înlocuirea prin răscoale a organizației ginților cu cetățile. După epoca eroică urmează vîrsta egalității, a republicilor bazate nu pe privilegii, ci pe virtute. Nu religia, ci reflexiunea filozofică asigură, în acest stadiu, coeziunea morală. Scepticismul subminează însă cu timpul reflexia, popoarele devin anarhice, încep campanii de cucerire nesăbuită, tirania ia locul republicii și pînă la urmă se ajunge la starea de sălbăticie după care ciclul istoric reîncepe. Această schemă istorică — „istoria eternă și ideală" — pătrunsă de gîndire platoniciană e aplicabilă, după Vico, oricărei istorii concrete, particulare. Sistemul lui Vico introduce dinamismul într-o gîndire istorică pînă atunci dominată de teologie sau de concepția abstractă a luptei dintre întuneric și lumină, rațiune și superstiție [1]. Ideea alternanței dintre perioadele ascensive și cele descensive ale istoriei — *corsi e ricorsi* — este o idee cu mare circulație în secolul al XVIII-lea și al cărei centru de emisie nu este, pentru epoca „luminilor", lucrarea lui Vico. Găsim viziunea acestor cicluri în opera lui Cantemir *Incrementa atque decrementa aulae othomanicae* (1714—1716), ca și în lucrarea lui Montesquieu *Considerații despre cauzele măreției Romanilor*

[1] Vezi ediția *Opere*, cura di Fausto Nicolini ; Milano-Napoli, Ricciardi, 1958.

şi ale decăderii lor (*Considérations sur les causes de la grandeur des Romains et de leur décadence*, 1734). Ceea ce însă descoperă romanticii în opera filozofului napolitan este acel suflu epopeic, acea măreaţă traiectorie a omenirii considerată din unghiul oferit de evoluţia miturilor, a limbajului, de mersul istoriei. Concepţia lui Vico este îmbrăţişată de istoricii şi scriitorii romantici dispuşi de atmosfera postrevoluţionară spre viziuni grandioase şi spre un dinamism istoric pătruns de dramatism, îndemnaţi totodată să caute în trecut premisele seismelor social-istorice, cu care au fost contemporani. În spiritul lui Vico, al cărui discipol tardiv se declară a fi şi pe care-l traduce în limba franceză, între 1827 şi 1835, Jules Michelet se lasă călăuzit în vastele lui construcţii istorice (*Istoria Franţei, Istoria Revoluţiei Franceze*) de ideea dinamismului istoric. El are viziunea grandioasă a evenimentelor care se înlănţuie, a efectelor devenite, la rîndul lor, cauze. „Acea imensă mişcare se urnea în faţa ochilor mei. Acele forţe variate, ţinînd de natură şi de artă, se căutară, se potriviră mai întîi cu stîngăcie. Membrele acelui mare corp, popoarele, rasele, ţinuturile se întinseră de la mare la Rin, de la Rin la Alpi, şi secolele înaintară din Galia spre Franţa." [1] Michelet adaptează tema ciclurilor la propria sa viziune asupra mersului ascensiv al omenirii. Nu e vorba, în opera lui Michelet, de o eternă revenire a unor vîrste identice, ci de reeditări parţiale ale istoriei, fiecare nouă etapă marcînd pe traseul unei spirale un progres faţă de cea anterioară ei.

Prin mijlocirea lui Michelet gîndirea lui Vico pătrunde în circuitul romantic şi contribuie, în momente de afirmare a spiritului libertar, la întreţinerea încrederii în destinul istoric al omenirii. Ecouri ale gîndirii lui Vico găsim în opera lui Heliade Rădulescu. Acesta preia, în a sa *Istorie a criticii universale* (1852), ca şi în poemul utopic *Santa Cetate*, opinii ale filozofului italian, care-i oferă de altfel şi unele sugestii în ceea ce priveşte teoria limbilor [2]. Urmărirea influenţei

[1] Jules Michelet, *Histoire de France*, vol. I, p. V.

[2] Vevi Nina Façon, *La presenza di Lemeree*, 1885, *G. B. Vico nella cultura romena*, Forum Italicum, 1968, vol. II, nr. 4.

lui Vico în cultura română ne-ar duce, trecînd prin Haşdeu şi alţii, pînă la Nicolae Iorga.

Revenind la literatura franceză, V. Hugo, cu vocaţia grandorii care-i caracterizează opera poetică, absoarbe dinamismul lui Vico, pe care-l adaptează, în prefaţa la *Cromwell* la o schiţă de istorie a literaturii.

Soluţia continuităţii, viziunea şuvoiului neîntrerupt al istoriei i-o va oferi însă lui Hugo un alt filozof, adept şi el al unei concepţii dinamice: Herder, pe care traducerea lui Edgar Quinet îl dezvăluie francezilor. Filozofia istoriei, aşa cum o concepe Herder la sfîrşitul secolului al XVIII-lea în *Idei despre o filozofie a istoriei omenirii* (*Ideen zur Philosophie der Geschichte der Menschheit*, 1784), impregnată de gîndirea teologică, tributară cîtorva idei iluministe (cultul naturii, teoria climatului), este dominată de o viziune evolutivă. Herder consideră ciclul evolutiv, al cărui produs final e omul, ca începînd de la situaţia cosmică a pămîntului.[1] Poate că Hugo e îndatorat filozofului german, atunci cînd include cosmicul în istorie, cînd operează sincretic, tratînd mitul cosmic, istoria, legenda, în acelaşi spirit dominat de dinamism. După Herder, istoria continuă opera naturii. Din momentul apariţiei omului pe pămînt, Herder desluşeşte două cicluri de evoluţie: cel al legilor fizice, al climatului[2]; celălalt dominat de timp, de istorie, de cerinţele spirituale ale omului. Acesta din urmă este ciclul legilor umane — hotărîtoare în istorie, aşa cum cele fizice sînt hotărîtoare în domeniul naturii.[3] Istoria societăţii omeneşti, ca şi istoria spiritului (prima, în concepţia lui Herder, fiind o emanaţie a celei din urmă), cunoaşte trepte succesive, progresive. Omul e sfîşiat din pricina dublei sale apartenenţe la lumea materială şi la cea spirituală. Legea acestei imense desfăşurări este progresul. Optimismul herderian priveşte deci istoria ca pe o imensă desfăşurare ascensivă. Caracterul şi importanţa influenţei lui Vico asupra gîndirii herderiene se mai discută

[1] *Herders Werke*, Leipzig und Wien, Bibliographisches Institut, vol. III, cartea I, cap. I—VII, cartea XV, cap. VI.
[2] Id., cartea VII, cap. II-V.
[3] Id., cartea III.

încă. Teoria homerică, implicită în consideraţiile lui Vico despre vîrsta eroică a omenirii, ajunge la filozoful german, probabil prin intermediul lui Cezarotti. Dar, în timp ce pentru Herder, impregnat de domesticitate germană, societatea primitivă trăia sub semnul idilei, Vico, mai clarvăzător, realizează asprimea unei societăţi ce se consolidează pe baza unor ritualuri severe. [1] Oricum, romanticii absorb cu aviditate grandioasa viziune ascensivă a istoriei, aşa cum o comunică lucrarea *Idei despre o filozofie a istoriei omenirii.*

Acest optimism, ca şi imaginea şuvoiului neîntrerupt, şuvoi ce înglobează istoria planetei, legendele, miturile, V. Hugo îl preia de la filozoful german. În perioada lungă în care elaborează amplul său ciclu epic *Legenda veacurilor (La légende des siècles),* început în preajma exilului (1859—1863), continuat prin poemele *Sfîrşitul Satanei* (*La fin de Satan,* 1886) şi *Dumnezeu* (*Dieu,* publicat postum în 1891) pînă la sfîrşitul vieţii, Victor Hugo intră în sfera de influenţă a unor sisteme de gîndire mistică, influenţă ce-l îndeamnă spre practici magice şi experienţe oculte. Aşa se întîmplă că un ciclu care începe cu un imn adresat pămîntului, imn ce creşte din ideea că geologicul precedă istoricul, un ciclu care însoţeşte omenirea din vremurile biblico-legendare, trecînd prin istorie, pînă în viitorul utopic întrevăzut de poet în poemele grupate sub titlul *Secolul XX,* e continuat de mitul împăcării Satanei cu divinitatea şi îşi găseşte apoteoza în apologetică *(Dumnezeu).* Dar pentru Hugo, ca de altfel pentru atîtea spirite care l-au precedat — Herder, Hegel — istoria şi metafizica sînt conciliabile. Cu pasiunea lui pentru exprimări globale şi definitive, V. Hugo şi-a caracterizat ciclul : „Fiinţa sub întreita ei înfăţişare : Umanitatea, Răul, Infinitul ; progresul, relativul, absolutul". *Legenda veacurilor* ni se impune ca o imensă construcţie poetică dominată de istorism şi de un meliorism de sursă herderiană. Acel simţ al grandiosului, pe care istorici ca

[1] L. Bergel, *Vico and the Germany of Goethe,* Forum Italicum, id.

Michelet sau Carlyle l-au exteriorizat în patetice evocări ale unor momente cruciale, se exprimă la Hugo în viziuni cosmice, tablouri dinamice, violent colorate, comentarii pasionate şi retorice. „Să exprim umanitatea într-un soi de operă ciclică — scrie V. Hugo în prefaţa din 1859 — s-o înfăţişez succesiv şi simultan sub toate aspectele ei, istorie, fabulă, filozofie, religie, ştiinţă, care se rezumă într-o singură şi imensă mişcare ascensivă spre lumină ; să fac să apară, ca într-un fel de oglindă întunecată şi limpede (...) acea mare figură unică şi multiplă, lugubră şi strălucitoare, fatală şi sacră — Omul ; iată din ce gînd, din ce ambiţie, dacă vreţi, a izvorît *Legenda veacurilor*." În continuare, prefaţa pare să reia în tonalitate hugoliană argumente herderiene : „Pentru poet ca şi pentru istoric, pentru arheolog ca şi pentru filozof, fiecarea veac este o schimbare de fizionomie a umanităţii (...). Seminţia omenească privită ca un mare individ colectiv care săvîrşeşte din epocă în epocă o serie de acte pe pămînt are două aspecte : aspectul istoric şi aspectul legendar. Cel de al doilea nu e mai puţin adevărat decît primul ; primul nu e mai puţin conjecturat decît al doilea".

Legenda veacurilor este unul dintre acele poeme pe care Tudor Vianu le numea sociogonice, poeme cu o îndepărtată tradiţie ce cunosc însă în romantism o înflorire semnificativă. „În timp ce în secolul iluminismului se vorbea cu predilecţie despre o umanitate concepută ca o entitate omogenă, purtătoare a progresului general, la romantici baza concretă şi mediul viu al devenirii şi progresului omenirii au fost găsite în popoare şi în luptele pe care acestea le-au avut de susţinut. Această schimbare de perspectivă este îndeosebi vizibilă în *Legenda secolelor* (...), unde mersul general al omului de la visurile confuze ale începuturilor, prin lungul şir al rătăcirilor, cruzimilor şi dîrzeniei lui, pînă la cucerirea universului şi a libertăţii, nu mai este opera unei entităţi abstracte, ci a popoarelor, aşa cum le-a făurit istoria." [1]

[1] Tudor Vianu, *Madach şi Eminescu, Studii de literatură universală şi comparată*, p. 571.

Romantismul era prielnic poemelor sociogonice. Optimiste ca *Legenda veacurilor,* pesimiste în spirit schopenhauerian, ca ciclul de tinereţe al lui Eminescu *Memento mori,* aceste poeme adoptă de obicei ideea alternării dintre măreţia şi decăderea civilizaţiilor, idee preluată de romantici de la istoricii şi filozofii veacului precedent (Vico, Cantemir, Montesquieu). Decăderea se săvîrşeşte şi ea sub semnul grandiosului, fie că e descrisă în chip de catastrofă *(Oraşul dispărut, Către Leul lui Androcles* în *Legenda veacurilor, Focul căzut din cer* în *Orientalele),* fie că e descifrată în măreţia întristătoare a ruinelor („Memfis, Teba, ţara-ntreagă coperită-i de ruine... Sub nisipul din pustie cufundat e un popor", scrie Eminescu în *Egipetul*).

Gaëtan Picon stabileşte o interesantă corelaţie între fenomenul de psihologie socială al inadaptabilităţii şi acest gen de opere ciclice, a căror arie se întinde din trecutul cel mai îndepărtat pînă în viitor: „...sufletul romantic nu încearcă să scape din finit doar în sensul unei subiectivităţi intemporale: ci şi în realitatea istoriei, în timp, prin acţiune. Mitului ce aparţine unui paradis pierdut intemporal îi răspunde mitul unei vîrste de aur ce va veni sau care poate fi regăsită într-un trecut istoric. Cultul legendelor şi epopeilor primitive, şi, într-un sens opus, credinţa în viitor, în progres, voinţa de a acţiona în sensul emancipării sociale — toate acestea exprimă aceeaşi aspiraţie a sufletului de a aboli singurătatea prin legătura cu destinul colectiv" [1].

Eposul lui V. Hugo începe, după imnul către Pămînt, cu evocarea vremurilor biblice legendare: O idilă în Eden, apoi prima crimă, urmată de imensa remuşcare a lui Cain, remuşcare ce se perpetuează. O secvenţă de o mare puritate este episodul biblic intitulat *Booz adormit,* a cărui solemnă simplicitate, obţinută prin cadenţa versului şi prin imagini creatoare de atmosferă, atestă intuiţia istorico-poetică a lui V. Hugo, apt să recreeze, prin detalii cu valoare de simbol,

[1] Gaëtan Picon, op. cit., vol. II, pp. 158—159.

un univers. Geneza nu e departe. Calmul vremurilor primitive stăpînește încă lumea.

La terre, où l'homme errait sous la tente, inquiet
Des empreintes de pieds de géants qu'il voyait
Était mouillés encore et molle du déluge[1].

În acest cadru e plasată idila patriarhului Booz cu tînăra moabită Ruth.

În acest ciclu schimbările de registru poetic care urmează fără rigoare și cu multe abateri ordinea cronologică sînt uluitoare. Măreția simplă din *Booz* face loc unui stil aproape denudat de imagini în *Prima întîlnire a lui Christ cu mormîntul*, după care urmează patosul înfruntării dintre titani și zei. Antichitatea elenă este, pentru V. Hugo, în primul rînd, reprezentată de lupta titanilor împotriva noilor zei.

Un episod catastrofic, *Orașul dispărut* înlesnește trecerea spre altă vîrstă a omenirii: *După zei, regii*. Episodul luptei între greci și perși (Grecia fiind simbolul luminii, Asia reprezentînd tenebrele, forța amorfă) începe această diviziune. *Romancero*-ul Cidului reia, în atmosfera Spaniei medievale, conflictul dintre forța oarbă, neinteligentă, abuzivă, pe de o parte, și valoarea, încarnarea spiritului libertar, pe de alta. Imprecația pe care o adresează Cidul regelui e simetrică cu blestemul titanului înfrînt.

Roma decadentă, orgiacă, smulge lui V. Hugo o cascadă de imprecații pătimașe în poezia *Leul lui Androcle*, imprecații pe care le simțim adresate celui de al doilea imperiu de către poetul exilat. Atmosfera gestelor medievale se reconstituie în poemele dominate de figura lui Charlemagne, poeme ce oferă naivitatea și puritatea unor enluminuri de epocă: *Căsătoria lui Roland și Aymerillot*. Alternarea dintre grandoare și decădere îl duce pe V. Hugo și la tema aneantizării civilizațiilor. În poemul *Cele șapte minuni ale lumii*, prin mijlocirea

[1] Pămîntul peste care cu corturi drept sălaș
Tot rătăceau pe urme de tălpi de uriaș
De la potop păstrase meleaguri încă ude.

Traducere de *Aurel Tita*

unei imense prosopopei, Templul din Efes, Grădinile Semiramidei, Jupiter Olimpianul, Colosul din Rhodos, Piramida lui Keops etc. își clamează perfecțiunea și trăinicia. Ultimul cuvînt îl are viermele, care afirmă atotputernicia morții, ruinarea tuturor înfăptuirilor omenești. Dar, în ciuda acestor prăbușiri, istoria își urmează drumul, care, cotit și accidentat, cu înaintări și reveniri spre întuneric, duce totuși spre lumină. Spiritul păgîn al Renașterii trăiește în poemul *Satirul.* Chemat la judecată în fața Olimpului indignat de necuviința lui, faunul cîntă zeilor o istorie mitică a pămîntului, evocînd elementele, haosul, forțele malefice, apoi ceea ce s-a desprins din haos : plantele, animalele, omul. El cere zeilor să redea arborilor, animalelor, omului — sacre toate — vîrsta de aur pierdută. Cîntul lui culminează în evocarea simbolică a istoriei omului — „cifra aleasă, capul august al lumii" și a sumbrei lui aventuri. Omul înfrînt de o lege nedreaptă, abrutizat de tiranie și persecuție, omul ale cărui „sfinte instincte" au fost prefăcute în noroi trebuie să-și recîștige demnitatea, măreția. Ora răzbunării se apropie : *Dans l'ombre, une heure est là qui s'approche, et frisonne,*

Qui sera terrible et qui sera bonne... [1]

Cîntecul satirului se preface în profeție. Omul va rupe vechile lanțuri, își va desfășura aripile, va nimici tirania. Totul culminează în elogiul lui Pan, natura, zeul al cărui păr este pădurea, ale cărui coarne sînt Caucazul și Atlasul, ale cărui diformități sînt formele de relief. Libertatea este cultul naturii, spune satirul în spiritul pe care Hugo îl atribuie Renașterii. „Place à Tout ! Je suis Pan ; Jupiter, à genoux!" [2] Denunțarea tiraniei revine periodic în ciclul lui Hugo, asemenea unui laitmotiv. Tiranii, regii, asupritorii sînt

[1] În umbră îl pîndește o oră tremurîndă.
Ce groznică o să fie și totodată, blîndă
Traducere de *Ionel Marinescu*

[2] Loc Totului ! Pan eu sînt ; te pleacă, Jupiter !
Traducere de Ion Acsan

Mîncătorii. Ceea ce se petrece în societatea oamenilor reproduce ceea ce, simbolic, V. Hugo descoperă în cosmos *(În înălțimi)*. Cometa disprețuită în lumea astrală de stelele cu orbite statornicite este purtătoarea, în perpetuă mișcare, a unui foc ce incendiază spațiile, e flacăra (stelele sînt lumina), e libertatea dinamică (stelele sînt armonia). Cu atracția pentru contraste și grija de a asigura acel ritm alcătuit din succesiunea dintre întuneric și lumină, V. Hugo introduce grupul *Idilelor* în mijlocul tumultuoasei desfășurări a eposului său. Scrise *à la manière de :* Orfeu, Solomon, Archiloc, Teocrit, Virgil, Catul, Dante, Petrarca, Ronsard, Shakespeare, Voltaire etc., ele atestă nu atît facultatea mimetică a lui V. Hugo, cît posibilitățile lui stilistice nesfîrșite, capacitatea de a recrea atmosfera afectivă a unui poet. *Timpurile prezente* figurează cu episoade moderne *(Săracii)*, cu izbucniri satirice, de un patos nimicitor, care vizează Franța lui „Napoleon cel mic" *(Viziunea lui Dante)*. Timpurile istorice se încheie, în ciclul lui V. Hugo, cu diviziunea *Secolul XX*. Într-o proiectare utopică și alegorică, V. Hugo reprezintă viitorul în nava astrală *(În plin văzduh)* ce va parcurge spațiile interplanetare. Este suprema cucerire a spiritului uman și semnul victoriei lui asupra forțelor oarbe. Aceasta este apoteoza spre care a urcat istoria omenirii. Momentele de regres, ferocitate, tiranie, au deviat vremelnic, dar n-au împiedicat această ascensiune. Către această apoteoză merg drumurile numeroase, pe care Hugo le vede parcurse de popoare din epoci și locuri diferite. Cosmosul este și el introdus de V. Hugo în dimensiunile istoriei, sau, mai bine zis, istoria se dilată, pînă la dimensiuni cosmice. Meliorismul spiritualist al lui Hugo nu se oprește la proiecția utopică. Încă o dată, poetul ne duce *În afară de Timp*. În poemul *Abisul*, Omul, Pămîntul, Planetele, Sorii, Galaxiile, Infinitul poartă un dialog, în care fiecare își declară supremația. Ierarhia e perfectă. Ultimul cuvînt îl are Dumnezeu : „Cu o singură suflare prefac totul în umbră". Ultimul vers al ciclului vestește implicit intenția poetului de a continua eposul lui istoric cu apoteozele din *Sfîrșitul Satanei* și *Dumnezeu*. Pentru V. Hugo istoria are totuși un ter-

men : divinitatea. Recunoaştem sursele herderiene ale ciclului, la care se adaugă contribuţiile sistemelor mistice absorbite de Hugo în perioada exilului. Dar mai impresionantă decît poematizarea unor sisteme filozofice este, în *Legenda veacurilor,* forţa zămislitoare de mituri a acelei conştiinţe primitive care a fost V. Hugo.

Alte construcţii poetico-istorice ale romantismului, hrănite de alte sisteme filozofice, nu încheie într-o culminaţie apoteotică şuvoiul neîntrerupt al istoriei.

Sfîrşitul secolului al XVIII-lea cu convulsia socială care l-a încheiat a îngăduit unui filozof să extragă cele mai radicale (prin consecinţele lor) concluzii ale istorismului filozofic în epoca romantică. Pentru Hegel nu există idee, formă, stare înzestrată cu validitate neschimbătoare, eternă. Filozofia hegeliană, asemenea celei formulate în antichitate de Heraclit, este o filozofie a schimbării ; în plus faţă de Heraclit, e filozofia dezvoltării creatoare. Nu e vorba de cicluri ale schimbării care revin (ca la Vico), ci de o dezvoltare progresivă, în care fiecare stadiu este privit deopotrivă ca o consecinţă necesară a momentului precedent şi ca premisa momentului următor. Pentru Hegel, eul se afirmă şi se neagă succesiv într-un proces trifazic asemănător celui istoric. Cunoaşterea are şi ea o istorie. Realitatea e un proces viu, ce se desfăşoară prin realizări finite, fiecare nouă realizare negînd-o dialectic pe aceea anterioară şi născînd o sinteză ce devine principiul iniţial al unui nou proces. Pentru Hegel „istoria nu poate mai mult decît cunoaşterea să găsească o desăvîrşire definitivă într-o stare ideală şi perfectă a omenirii : o societate perfectă, un stat perfect sînt lucruri ce nu pot exista decît în închipuire : dimpotrivă, toate situaţiile care s-au succedat în istorie nu sînt decît etape trecătoare în dezvoltarea fără sfîrşit a societăţii umane de la inferior la superior. Fiecare etapă e necesară şi, prin urmare, legitimă pentru epoca şi condiţiile cărora le datorează originea sa ; dar ea devine caducă şi neîndreptăţită în prezenţa unor condiţii noi şi superioare, care se dezvoltă treptat chiar în sînul ei ; ea tre-

buie să facă loc unei etape superioare, care va intra la rîndul ei în ciclul decadenței și al morții" [1].

În spiritul idealismului obiectiv hegelian, evoluția artei se realizează și ea într-un proces trifazic. Pornind de la premisa că arta e forma prin care se exteriorizează ideea absolută a frumosului, Hegel afirmă că perfecționarea ideii determină o perfecționare corespunzătoare a formei. Ideea fiecărei epoci își găsește totdeauna expresia adecvată. Și această expresie dictează formele artei, trei la număr, după Hegel. Forma simbolică reprezintă o etapă primitivă în dezvoltarea artei, etapă cînd ideea încă abstractă și nedeterminată își caută bîjbîind expresia. Ea nu poate încă să creeze o manifestare exterioară conformă cu propria ei esență. În prezența unor fenomene ale naturii și a unor evenimente de viață umană greu de pătruns, omul, ca în fața unei realități străine, e incapabil să realizeze prin artă fuziunea desăvîrșită dintre formă și idee. De aci, simbolurile obscure, adesea de nepătruns.

Într-o etapă mai avansată din istoria omenirii, spiritul descoperă forma care-i convine. Se produce acum unitatea armonioasă dintre idee și manifestarea ei exterioară. Este al doilea moment în dezvoltarea artei — momentul clasic. În acest tip de artă, acordul între idee — ca individualitate spirituală — și formă — ca realitate sensibilă, corporală — e desăvîrșit. A dispărut orice ostilitate între cele două elemente.

Arta clasică, spune Hegel, are însă o viață limitată de însuși progresul spiritului uman. Îmbogățindu-se, ideea sparge unitatea, abandonează lumea pentru a se refugia în sine. E etapa romantică, aceea în care forma devine străină și indiferentă ideii. Ne aflăm în fața unui nou divorț între fond și formă, a unei rupturi în sens opus simbolismului. Dacă arta simbolică tinde spre unitate, arta clasică o găsește, iar cea romantică o depășește în direcția spiritualității infinite [2].

Idealismul istoric îl apropie pe Hegel de Vico și Herder (istoria e, după Hegel, o formă de dezvoltare a spiritului universal, care se realizează progresiv în diverse înfățișări

[1] Engels, *De Hegel à Feuerbach*, Col. Études Philosophiques, Éditions Sociales, pp. 17—18.

[2] Hegel, *Estétique*, Aubier, Montaigne, Paris, vol. II.

proprii spiritului fiecărui popor, acestea nefiind decît momente particulare ale ascensiunii spiritului spre libera conştiinţă de sine, iar faptele istorice doar forme necesare ale dezvoltării universale). În schimb viziunea dialectică a unei istorii, al cărei ritm dinamic şi progres se realizează prin procese antagonice, îi aparţine. Dialectica hegeliană a spart pentru gîndirea istorică şi filozofică a vremii îngrădirile timpului, aşa cum sistemul copernician şi cosmogonia renascentistă le spărseseră pe cele ale spaţiului.

Nu se poate afirma că viziunea antitetică şi conflictuală care este a romanticilor se datoreşte unei adopţiuni a concepţiei hegeliene despre antagonismele creatoare şi negarea negaţiei. Hegel a fost puţin cunoscut dincolo de graniţele Germaniei în primele decenii ale veacului al XIX-lea şi, în această perioadă, estetica romantică era elaborată. O influenţă certă a ideilor hegeliene asupra unei evocări istorice descoperim totuşi la poetul austriac Lenau, cu deosebire în poemul *Albigenzii* (*Die Albingenser*, 1842). Poemul istoric al lui Lenau conţine treizeci şi două de tablouri, gîndite a alcătui o frescă, tablouri inspirate de mişcarea ereticilor albigenzi din sudul Franţei şi de expediţia de exterminare ordonată de papa Inocenţiu al III-lea, în cel de al treisprezecelea veac. Despre adeziunea la dialectica hegeliană, mărturisită, de altfel, la Lenau, vorbesc o seamă de elemente tematice şi stilistice ale poemului. Dinamismul asigurat de rapida succesiune a evenimentelor şi mişcarea mulţimilor nu vorbeşte neapărat despre ecouri hegeliene. Dar ideea că omenirea realizează prin lupte şi distrugeri izvorîte din ură progresul, apropiindu-se astfel de era libertăţii, este de sursă hegeliană. Lenau face analogia cu procesele din natură. În poezia care deschide ciclul, poetul porneşte ca atîţia romantici — autori de ample desfăşurări istorice — de la natura care, în spiritul poemului, creează viaţa din moarte şi durere. Lupta în istorie se dă, spune poetul, în altă secvenţă *(În zadar)*, de către eroul Gînd *(Gedanke)* — de fapt spiritul universal hegelian — care nu poate fi înfrînt cu armele conţilor „atunci cînd vrea să aducă omenirii libertatea, cînd vrea să înflorească şi să cînte prin istorie". În tabloul intitulat *Petrecerea*, un personaj al celui

de al treisprezecelea veac — Alberich — vestește sosirea epocii spiritului prin desăvîrșirea unui mistic proces trifazic. Finalul acestui poem ciclic ce cuprinde episoade de luptă și iubire, de revoltă și feroce represiune, comunică ideea continuității istorice a luptei pentru libertate. După albigenzi, urmează husiții... după Huss și Ziska, Luther, Hutten, apoi cei care au dărîmat Bastilia. „Și așa mai departe" încheie poetul. Poemul lui Lenau nu culminează într-o apoteoză ca eposul lui V. Hugo, nu are un final. El rămîne ca structură un poem de formă deschisă și această particularitate stilistică e cerută de ideea continuității istorice și de concepția hegeliană după care, în cuvintele lui Engels [1], „toate situațiile care s-au succedat în istorie nu sînt decît etape trecătoare în dezvoltarea fără de sfîrșit a societății umane de la inferior la superior". În ciclul lui poetic, V. Hugo imagina un popas al perfecțiunii, pe care-l exprimă printr-o alegorie a progresului. Lenau conclude proiecția în viitor cu cuvintele „și așa mai departe".

Chiar atunci cînd se inspiră din sisteme filozofice impregnate de pesimism de felul celui schopenhauerian, evocarea romantică își păstrează atracția pentru viziunea grandioasă și globală. După 1848, într-o epocă dominată de deziluzie și scepticism, filozofia lui Schopenhauer, concepută la începutul veacului, e receptată cu aviditate. Pentru Schopenhauer, mizantrop atins de *Weltschmerz*-ul romantic, istoria nu e un marș spre progres, ci un șir de aparențe amăgitoare, caracterizat de eterna repetiție, repetiție determinată de eterna identitate a aceleiași voințe. La temelia unor ample opere romantice, care țintesc evocarea unei succesiuni de civilizații pe rînd năruite în neantul timpului, stă viziunea schopenhauerianã asupra istoriei.

În preajma lui 1860, romanticul maghiar Imre Madach exploatează, în drama *Tragedia omului*, ideea metempsihozei, care, poetic realizată, îi înlesnește o călătorie în timp prin epoci istorice variate. Ideea metempsihozei a prezentat, prin numeroasele ei implicații filozofice și sugestii mitice, o

[1] Engels, op. cit., pp. 17—18.

deosebită atracție pentru romantici (Novalis, Madach, Poe, Eminescu) și nu și-a pierdut expresivitatea nici în momente mult ulterioare romantismului (Rebreanu a folosit-o în romanul *Adam și Eva*). Călătoria în istorie pe care, însoțiți de Lucifer, o întreprind Adam și Eva în drama faustică și luciferică a lui Madach, poposind pe rînd în Egiptul antic, în Grecia lui Miltiade, în Roma decadentă, în Bizanțul cruciadelor, în Parisul revoluției, în Londra industrială, și, depășind istoria, în sensul viitorului, într-un falanster fourrierist, apoi incluzînd dimensiunea cosmică, în haos, pentru a poposi în final pe o planetă ce-și trăiește sfîrșitul, este dirijată de o gîndire pesimistă. În spirit schopenhauerian, această călătorie în istorie este un vis. Visul lui Adam, alungat din Eden, devine istorie, o suită de aparențe și viziuni de coșmar. Comentariile lui Lucifer, spirit cinic și lipsit de iluzii, sînt în sensul unui pesimism ce privește lumea, ca o ciclică desfășurare, o veșnică și monotonă spargere de valuri. Individualitatea și hazardul decid asupra acțiunilor socotite hotărîtoare și cu aceasta relativismul își pune amprenta pe valorificarea oricărei acțiuni istorice.

Meliorismul lui V. Hugo hrănit cu filozofie herderiană făcuse să culmineze marșul omenirii, ce parcurge etape de civilizație, într-o apoteoză. În spirit hegelian, poemul lui Lenau rămîne deschis. Schema pe care o sugerează drama lui Madach este aceea a unui cerc. De fiecare dată, istoria, după încheierea unui ciclu, își reîncepe mersul de la nivelul zero.

Poemul de extremă tinerețe a lui Eminescu *Memento mori* (subtitlu — *Panorama deșertăciunii*), rămas în manuscris cu excepția fragmentului *Egipetul,* vădește aceeași înțelegere tragică a istoriei, înțelegere pe care tînărul Eminescu o preia din sursă schopenhaueriană. În spirit romantic, Eminescu asociază mersul istoriei cu nașterea, viața, dispariția unor colectivități concrete : popoarele ; în spirit romantic viziunea e amplă, cu o evidentă predilecție pentru evocarea grandiosului și a dramaticului. Vechiul Egipet, Elada, Roma antică prăbușită sub valurile migratoare, Dacia, al cărei final îl simbolizează moartea lui Decebal, revoluția, epopeea napoleoneană, toate se perindă, pier în abisul vremii, sugerînd

poetului sumbre meditații ce prefigurează pe cea din *Glossa*. Abundă în poemul eminescian de tinerețe metaforele, maximele ce comunică circularitatea fără sens, zădărnicia acțiunilor omenești, dispariția în neant a civilizațiilor. Vremea e o „roată" ; Ninive dispare fără urmă în nisip. Sentimentul existenței în istorie e și el precar : „Poate că în văi de haos ne-am pierdut de mult... de mult". Procesul e inevitabil, ritmul istoriei e produs de alternarea dintre mărire și decădere. Ideea preluată de la filozofii iluminiști ai istoriei slujește pesimismului schopenhauerian :

„Sîmburele crud al morții e-n viață — și-n mărire
Afli germenii căderii".

Oamenii sînt duși „de un val fără de nume". „Din mărire în cădere, din cădere în mărire." Termenul final e moartea spre care merge istoria lumii „dinainte repetită".

Cugetarea melancolică sau disperată nu reduce simțul grandiosului, îl stimulează deopotrivă. Optimismul herderian, dialectica hegeliană, pesimismul schopenhauerian au alimentat viziuni grandioase ale istoriei, au fost prielnice sentimentului măreției istorice.

În general, romanticii aveau o percepție totală, sintetică, erau cu deosebire sensibili la aspecte mari, impunătoare. Contemporaneitatea cu evenimente cruciale, cu o epocă de prăbușiri violente și afirmări vehemente ale colectivității poate fi socotită parțial răspunzătoare pentru acel simț al măreției, cu efecte atît de variate în domeniul tematicii și stilisticii romantice. Pe celălalt versant al gîndirii romantice, aflăm filozofia mistică a unității pierdute ce trebuie redobîndită, ideea analogiei universale, care duce tot spre o viziune globală, rebelă disocierilor și analizei. Această perspectivă de ansamblu, această viziune sintetică a romantismului ne întîmpină nu numai în construcții simbolice, în ample desfășurări epice sau dramatice de felul acelora amintite mai sus, ci cu efecte estetice dintre cele mai decisive, în întreaga producție de evocare istorică a romantismului : în romane, în drame, în nuvele, în poezii.

Este propriu romanticilor atrași de evocarea istorică darul de a imagina mari mișcări, de a deplasa grupuri com-

pacte de oameni, de a comunica freamătul mulțimilor. Manzoni excelează în descrierea răscoalelor pentru pîine. Walter Scott e un maestru al bătăliilor și al turnirelor dramatice. Freamătul mulțimilor, al cărui vuiet îl simțim în evocările epice ale romanticilor în prim plan sau în planuri mai îndepărtate, asigură pînă tîrziu, la unii dintre ultimii mari romantici, mișcarea, fluiditatea, tumultul — elemente de structură ale esteticii romantice — (episodul luptei de la Rovine din *Scrisoarea III-a* de Eminescu, devine, prin grandoarea lui, contraponderea afirmativă într-o satiră de o nimicitoare violență).

În toate aceste evocări istorice, dominate de elementul spectaculos, perspectiva rămîne de ansamblu, detaliul este mereu subsumat întregului. Romanticul privește trecutul din perspectiva aceluia care știe, de la înălțimea aceluia care a înțeles sensul dezvoltării, pentru că a fost martor la ultimele consecințe — acestea catastrofice — ale unei maturizări multiseculare. De aceea el agreează perspectiva, desfășurările ample, succesiunea de planuri privite dintr-un unghi anume ales ca prielnic pentru comunicarea spectaculosului. E un lucru de mult observat că romanticii evocă cu predilecție luptele și mișcările de masă de sus, din *Vogelperspektive*. În *Istoria Revoluției Franceze,* Jules Michelet descrie de pe înălțimea unui turn al Bastiliei înaintarea insurgenților. „De la înălțimea aceasta de o sută patruzeci de picioare, priveliștea era imensă, înspăimîntătoare : străzile, piețele pline de popor, grădina Arsenalului gemeau de oameni înarmați... Dar iată că din cealaltă parte înaintează o masă neagră. Este foburgul Sainte-Antoine..." [1] Sensul marilor mișcări se impune mai evident din perspectivă : perspectiva temporală cum arată poemele istorice și sociogonice amintite mai înainte ; perspectiva spațială deopotrivă. Din clopotnița catedralei Notre-Dame, Quasimodo urmărește coloana terifiantă a zdrențăroșilor, invalizilor, cerșetorilor, veniți în lumina torțelor din curtea miracolelor ca s-o salveze pe Esmeralda. Șarjele din romanele lui Walter Scott decurg spectaculos, cavalerii înain-

[1] Jules Michelet, *Histoire de la Révolution Française,* Lemerre, 1888, vol. I, p. 195.

tînd cu lăncile întinse în formă de „arici de fier" (*Quentin Durward*). Lupta de la Waterloo, în *Mizerabilii*, e descrisă retrospectiv de un călător care vizitează fostul cîmp de bătălie şi reconstituie, în limbaj emotiv, etapele luptei, ştiind ce a urmat, avînd spaţial şi temporal o viziune de ansamblu. Bătălia se desfăşoară în dimensiunile măreţiei. Armatele sînt plasate în A. E vorba nu de oameni şi participanţi, ci de armate. Pînă şi dezordinea e spectaculoasă. Nimic nu poate fi meschin într-o bătălie care, spune Hugo, n-a fost o bătălie : „a fost schimbarea de front a Universului". Stendhal consideră istorica bătălie de la Waterloo un vălmăşag ininteligibil pentru cei antrenaţi în el (*Mănăstirea din Parma*). Fabrice del Dongo, însetat de glorie, e prezent în decisiva înfruntare de forţe, fără să deslueşască pînă la urmă vreo acţiune eroică, fără să ştie măcar dacă a participat la o mare luptă. Privit din interior, cu înţelegerea participantului, faptul şi-a pierdut semnificaţia. Perspectiva aleasă de Stendhal ţine de tendinţa de surpare a miturilor istorice. Dar romantismul este tocmai, prin vocaţia măreţiei care-i caracterizează reprezentanţii, o mişcare făuritoare de mituri. [1]

Personajul romantic are şi el o istorie, e conceput sub semnul istoricităţii. Şi aici viziunea romantică este precumpănitor globală, interesată nu de subtile oscilaţii psihologice, analitic consemnate, ci de impresionante mutaţiuni. Caracterele romantice se schimbă, devin, şi aceste schimbări se petrec — în mod plauzibil sau nu — în urma unor experienţe vitale. Romanticul este interesat de crize şi de rezultatele lor cele mai surprinzătoare. În urma unei crize (a cărei sursă nu este dezvăluită), Conrad al lui Byron devine Corsarul ; Jean Valjean se preface dintr-un ocnaş abrutizat într-un iubitor de oameni după o întîlnire zguduitoare pentru conştiinţa lui adormită ; Marion Delorme se transformă, în drama lui V. Hugo, din curtezana venală în iubita pură în urma revelaţiei iubirii ; misteriosul Innommato din *Logodnicii* lui Manzoni trece din ipostaza de demon în aceea de înger etc. etc. Schimbările se produc sub semnul catastroficului.

[1] Am dezvoltat aceste idei în lucrarea *Curentele literare şi evocarea istorică*, E.P.L., 1963.

Psihologiile suferă, rămîn în general sumare. Dar evocarea mitică nu pretinde acuitate psihologică şi spirit analitic. Romanticii privesc istoria ca pe un torent care continuă cosmicul şi geologicul şi înglobează fabulosul (dacă nu cumva o socotesc ca pe un mistic preludiu al eternităţii).

Creaţia romantică nu a fost o discursivă poematizare a unor construcţii filozofice. Conştiinţa romantică s-a lăsat însă pătrunsă de curenţi de gîndire, ale căror efecte s-au resimţit pînă în zonele profunde şi obscure, unde are loc geneza artistică. Exemplul lui V. Hugo, geniu elementar, de o forţă herculeană, avid succesiv şi simultan de toate produsele gîndirii filozofice, mi se pare concludent. Eclectismul hugolean n-a fost însă al tuturor romanticilor. În mod conştient sau nu, romanticii au avut — *grosso modo* — de ales între două tipuri de solicitări filozofice. Pe de o parte sistemele mistice bazate pe ideea unităţii primordiale, pe de alta construcţiile filozofice guvernate de dinamism. Fie că-şi propune redobîndirea misticei unităţi pierdute, fie că trasează drumul spre biruinţă al spiritului universal concretizat în aventurile istorice ale unor colectivităţi distincte, filozofia din care s-a alimentat romantismul a înlesnit deopotrivă perspectiva globală şi amplificarea faptelor reale pînă la dimensiunile mitului.

IV

ROMANTISMUL ANTICHIZANT

EXISTĂ un romantism antichizant şi cel puţin una dintre direcţiile lui descinde de-a dreptul din neoumanismul german al secolului al XVIII-lea, aşa cum l-a inaugurat Winckelmann şi l-au continuat Goethe şi Schiller. Atitudinea romanticilor faţă de antichitate depăşeşte sfera istorismului romantic, pentru că, mai mult decît valorificarea dintr-un punct de vedere modern a unei epoci trecute, el oferă numeroase implicaţii de ordin etic şi estetic. De aceea am şi desprins problema atitudinii romantice faţă de antichitate din capitolul mai amplu al istorismului romantic.

Încă înainte de apariţia eseului lui Schiller despre *Poezia naivă şi poezia sentimentală,* Friedrich Schlegel, pe atunci pasionat de studii elenistice, formulează în eseul *Despre studiul poeziei greceşti* contrastul între poezia celor vechi şi a celor moderni, dar optează, cu argumente winckelmanniene, pentru poezia greacă — obiectivă, dezinteresată (în sens kantian), pură de orice intenţionalitate practică. Ulterior, spiritul lui Friedrich Schlegel a cunoscut o orientare religioasă, care a culminat cu trecerea la catolicism şi cu elogiul poeziei moderne marcată de nostalgia ei spre infinit şi de dualitate. Apoi, după asimilarea unor cunoştinţe de orientalistică, Fr. Schlegel nici nu mai priveşte fenomenul grec ca un fapt de o unică perfecţiune, ci plasează cultura greacă în contextul vechilor culturi orientale (*Istoria literaturii vechi şi moderne,* 1812). Interes pentru literatura greacă manifestă şi A. W. Schlegel, în diferite lucrări ale sale, printre care cunoscuta paralelă între *Fedra* lui Euripide şi *Fedra* lui Racine.

Din solul neoumanismului winckelmannian, ce privea cultura elenă şi educaţia estetică drept un element de regenerare a sufletului modern, au crescut *Ifigenia* lui Goethe, eseurile lui Schiller, ideea „sufletului frumos" exprimată de ambii.

E caracteristică pentru această viziune a unei Elade armonioase, de o nobilă seninătate, plină de bucuria calmă a unui popor trăind plenar în mijlocul unei naturi prietenoase şi populate de zeităţi, poezia lui Schiller *Zeii Greciei* (*Die Götter Griechenlands*, 1788). Grecii venerau natura, fiindcă totul în natură purta amprenta zeilor. Astăzi, spune poetul, natura nu mai are suflet, e golită de spiritele ei protectoare.

Wo jetzt nur, wie unsere Weisen sagen,
Seelenlos ein Feuerball sich dreht,
Lenkte damals seinen goldnen Wagen
Helios in stiller Majestät.
Diese Höhen füllten Oreaden,
Eine Drias lebt' in jenem Baum
Aus den Urnen lieblicher Najaden
Sprang der Ströme Silberschaum.[1]

Între oameni, eroi şi zei, legăturile erau statornice. Eros le asigura. Religia celor vechi era religia frumosului. Nimic din ceea ce era frumos nu era socotit reprobabil.

Damals war nichts heilig, als das Schöne,
Keiner Freude schämte sich der Gott.[2]

Moartea nu era înfricoşătoare, nu era înfăţişată de un schelet ; era un geniu care prelua facla din mîinile muritorului o dată cu un ultim sărut. Poezia se încheie cu acea nostalgie după armonia dispărută, nostalgie teoretizată ul-

[1] Unde azi, cum spun minţi luminate,
Glob de foc aleargă fără duh,
Helios mînă cu maiestate
Carul său de aur prin văzduh.
Mişunau pe piscuri oreade,
Orice pom avea driada lui,
Şi ţîşneau din urne de naiade
Argintii pîraie pe sub grui.

Traducere de *Ion Acsan*

[2] Lucrul cel mai sfînt era frumosul
Zeul nu fugea de bucurii.

Traducere de Ion Acsan

terior de Schiller în eseul *Despre poezia naivă şi poezia sentimentală.*

Schöne Welt, wo bist du? Kehre wieder.
Holder Blüten alter der Natur! [1]

Aşa cum spune René Wellek [2], oda lui Schiller este un tipic „vis romantic". Opoziţia lui Schiller nu e de loc în favoarea noii lumi, a noii credinţe. Florile vechii civilizaţii s-au ofilit sub vîntul înfricoşător al Nordului. Apusul zeilor a pustiit natura şi a răpit şi poeziei frumuseţea.

Exaltarea lumii clasice ca o eră a armoniei desăvîrşite, a plenitudinii şi a frumuseţii, va continua să rămînă unul dintre motivele poeziei antichizante în romantism. Îl vom regăsi îmbogăţit cu accente neimaginate de Schiller, la Hölderlin, Keats ş.a.

În Franţa, după epoca iluministă, în care antichitatea oferea în primul rînd exemple de civism (Montesquieu, Rousseau, Voltaire), ea redevine în opera poetului André Chénier un model de frumuseţe şi de calmă armonie. Fiu al unui negustor francez şi al unei mame grecoaice, Chénier avea, ca nici un alt poet al veacului său, acces direct la lirica greacă (Safo, Alceu, Pindar). Simplitatea poeziei greceşti se combină, în opera acestui clasicizant, cu depunerile poeziei elegante a rococoului francez, ceea ce imprimă versurilor sale foarte şlefuite o graţie voluptuoasă, care este adesea de factură alexandrină. La această frumuseţe molatică şi lipsită de orice asperitate se referea Baudelaire, cînd, într-un studiu dedicat lui Gautier vedea în Chénier pe ebenistul Mariei Antoinette". Tot în spirit alexandrin s-a îndreptat Chénier spre idilă. Idila a oferit, în epoci de rafinată civilizaţie, o expresie poetică adecvată nostalgiilor după vîrsta de aur a simplicităţii nealterate. De aceea preromantismul a cultivat-o. Idilele elveţianului Salomon Gessner, concepute ca nişte imitaţii moderne

[1] Unde eşti frumoasă lume? Iarăşi
Florile bătrînei firi redă-ne!
Traducere de *Ion Acsan*

[2] R. Wellek, *Concepts of criticism*, p. 162.

după Teocrit şi apărute pe la mijlocul secolului al XVIII-lea, transmit imaginea unei Grecii convenţionale, dar exprimă o autentică aspiraţie de sugestie rousseauistă spre domesticitate şi inocenţă primitivă. Această nouă orientare a pastoralismului în secolul al XVIII-lea corespundea necesităţilor unei sensibilităţi obosite de prea mult rafinament cerebral şi de graţiile rococoului ; stare de spirit care explică, de altfel, şi succesul idilelor lui Gessner, astăzi supărătoare prin tradiţionalismul lor. Mai aproape de spiritul clasic decît de cel preromantic, dar marcate de o melancolie, de o dragoste de libertate caracteristice sfîrşitului de veac (vezi dialogul *Libertate* purtat între păstorul de capre care e liber şi oierul sclav), idilele lui Chénier sînt gîndite de autorul lor a avea un rol compensator. După cum declară el însuşi în *Epilogul* la culegerea idilelor, muza bucolică :

> *...veut présenter aux belles de nos villes*
> *La champêtre innocence et les plaisirs tranquilles.* [1]

Ceea ce mai încearcă André Chénier este să unească frumuseţea antică şi gîndirea modernă, să exprime în formă antică idei ale veacului : *Sur des pensers nouveaux, faisons des vers antiques.* În acest spirit încearcă, după modelul lui Lucretius şi cu intenţia enciclopedică a veacului său, să dea în poemul didactic *Hermes* o sinteză poetică a cunoştinţelor timpului. Sentimentele erotice şi le exprimă în elegii inspirate de Catul şi Properţiu, mîniile în iambii satirici.

Opera poetului german Friedrich Hölderlin descinde iniţial din neoumanismul inaugurat de Winckelmann şi continuat de Schiller. Ulterior, contactul direct cu lirica greacă (mai ales cu Pindar) şi tragedia antică (Eschil, Sofocle) au făcut ca opera poetică a lui Hölderlin să nu fie o imitaţie (sentimentală) a atitudinii antice greceşti (naive, spontane, lipsite de retorism), ci expresia unui suflet care s-a format

[1] Vrea să v-arate vouă, frumoase din oraş,
Sătească puritate, tihnitul ei făgaş.
Traducere de *Ion Acsan*

pe sine printr-o lungă autoeducație în spiritul vechii poezii grecești și încearcă să se manifeste față de el însuși, de natură și de oameni ca un om al Greciei antice. „Hölderlin urmărește să retranspună în centrul vieții mitul solar al celor vechi. Este primul mare poet al *Soarelui* din literaturile popoarelor moderne, pline îndeosebi de cîntăreți lunari și stelari." [1] Această restructurare în spirit antic e rezultatul unei aspirații aproape dureroase către perfecțiune și, ca atare, considerabilă din unghiul romantismului. Hölderlin, care a trăit între 1770 și 1843 și-și încetează, începînd din primii ani ai secolului al XIX-lea, activitatea poetică, intrînd în acea noapte spirituală ce nu va înceta decît cu moartea sa, a avut o copilărie și o adolescență pioase, fiind destinat bisericii. Studiile lui clasice (mai ales grecești) începute la Tübingen și continuate în decursul întregii lui vieți lucide s-au depus peste stratul experiențelor de cultură religioasă din adolescență. Cunoașterea desăvîrșită a *Vechiului* și *Noului Testament*, atracția pentru *Psalmi* și *Cîntarea Cîntărilor* acordă elenismului lui Hölderlin un conținut specific, deosebit de cel al tuturor poeților romantici, pe care-i vom numi antichizanți. De altfel prima sursă livrescă a lirismului hölderlinian e opera lui Klopstock, prin intermediul căreia poetul se apropie mai întîi de poezia greacă. Poezia antichizantă a lui Hölderlin, lipsită de patos subiectiv și de exaltare (se vorbește despre lirismul lui ca despre un „lirism obiectiv") [2], e pătrunsă de aspirația către cuprinderea marilor sinteze posibile între om și natură, om și divinitate, și, ca atare, se hrănește din fondul comun al tuturor oamenilor, acel fond ce transpare prin mituri. Lirismul lui Hölderlin este mitic [3], în opoziție cu lirismul subiectiv, spontan, pătruns de fantezie și sentimentalitate al cîtorva dintre contemporanii săi preromantici sau romantici.

[1] Edgar Papu, *Evoluția și formele genului liric*, Ed. Tineretului, 1962, p. 295.
[2] Pierre Bertaux, *Le lyrisme de Hölderlin*, Hachette, 1936.
[3] Id.

Ca şi Winckelmann, Hölderlin începe prin a vedea în greci un „popor estetic" şi-şi exprimă în eseuri admiraţia pentru atitudinile poetice inaugurate de ei. Îl impresionează rolul jucat de poeţi în viaţa publică, identificarea poeziei cu religia, pătrunderea poeziei în îndeletnicirile cetăţeneşti: *Istorie a artelor frumoase ale Grecilor (Geschichte der schönen Künste der Griechen)*; *Paralelă între proverbele lui Solomon şi Munci şi Zile ale lui Hesiod (Parallele zwischen Salomons Sprichwörter und Hesiods Werke und Tagen)*. La Solomon ca şi la Pindar îl atrage lirismul obiectivat, poezia elevată. Mitul — ca procedeu de sensibilizare a ideii poetice — îl descoperă în opera lui Platon. În această perioadă, Hölderlin îşi exprimă entuziasmul pentru antichitatea descoperită printr-o seamă de traduceri (Două cînturi din *Iliada*, fragmente din *Ecuba* şi din *Bacantele* lui Euripide, fragmente poetice din Ovidiu şi Horaţiu). *Iliada* îl atrage de la început. Ahile va rămîne, prin tinereţea şi forţa personalităţii lui, ca şi prin tristeţea ce-i umbreşte exuberanţa, din pricina presimţirii sfîrşitului, eroul lui preferat. Prima şi poate cea mai decisivă influenţă greacă ce se exercită asupra poeziei lui Hölderlin chiar şi în perioada adolescenţei este aceea a lui Pindar, influenţă care datează din vremea cînd tînărul elev al unei şcoli ce pregătea pastori scria, după modelul lui Klopstock, poezii religioase. După cum observă Bertaux, în primele poezii ale lui Hölderlin, antichitatea, „vocabularul mitului joacă încă un rol decorativ" [1]. Adolescentul continuă în versuri pline de figuraţie păgînă să-l adore, de fapt, pe Jehova. Asimilarea profundă a culturii antice îl va duce însă curînd spre un elenism profund, o atitudine ce vădeşte absorbţia integrală şi organică a viziunii greceşti. Această maturizare se observă în imnul *Grecia* (1793), în ale cărui trei versiuni Elada devine un principiu de calmă regenerare invocat însă cu melancolia suscitată de gîndul vechii civilizaţii năruite.

[1] Id., p. 26.

Amintirea eroilor dispăruți animă dorința spre o omenire, în care puterile spirituale și afinitățile între oameni să renască :

Dass lieber auf Erden
Die Schönheit wohnt und irgend ein Geist
Gemeinschaftlicher sich zu Menschen gesellet [1].

(Versiunea III)

S-ar putea spune că această poezie cu un minim de figurație mitologică și — ca întreaga poezie hölderliniană — aproape lipsită de elementul metaforic inaugurează atitudinea filo-elenică, aceea care, în secolul al XIX-lea, în împrejurările luptei grecilor pentru independență, avea să-i înflăcăreze pe cei mai mulți poeți romantici și să se exteriorizeze de nenumărate ori poetic la Shelley, Byron, Hugo și alții. Același sentiment de melancolie la gîndul Greciei dispărute îl regăsim și în amplul poem *Arhipelagul.*

Atitudinea antică — platonician orientată — determină tonalitatea multora dintre poeziile de dragoste adresate Diotimei, numele poetic inspirat din *Banchetul* lui Platon, al Suzettei Gontard, tragica iubire a poetului. Frumusețea elenică retrăiește în Diotima și, în spirit platonician, Hölderlin vorbește despre lumea esențelor în care și-a cunoscut cineva iubita :

Diotima, edles Leben !
Schwester, heilig, mir verwandt !
Eh ich dir die Hand gegeben
Hab' ich ferne dich gekannt. [2]

[1] Ca mai degrabă Frumusețea
Să locuiască pe pămînt și orice spirit
Cu omul să se înfrățească și mai strîns !
Traducere de *Ion Acsan*

[2] O, Diotima, ești zîna !
Sora sfîntă, scumpă mie !
Mai nainte să-ți dau mîna,
Te-am știut de-o veșnicie !
Traducere de *Ion Acsan*

Într-o poezie mai tîrzie, în care şi forma este de factură antică, Diotima îi apare ca o reminiscenţă a vechii lumi de lumină nimicită de barbarie. Sufletele gingaşe şi mari deopotrivă, ce duceau bucuria pînă şi în Tartar, nu mai există şi jalea faţă de această extincţie a străvechii frumuseţi nu-l părăseşte pe poet. Totuşi speranţa în renaşterea vechii lumi străbate în ultimele strofe :

...Nimmt denn nicht schon ihr altes,
Freudiges Recht die Natur sich wieder ? [1]

Erosul lui Hölderlin, ca şi al altor poeţi romantici, se realizează într-o sublimare platoniciană. [2]

Revenind la elenismul lui Hölderlin : Grecia devine pentru poetul german principiul unei regenerări posibile, principiu ordonator într-o lume haotică. Hölderlin desfăşoară acest cult al frumuseţii vechi într-o poezie de structură antică (distihul elegiac în elegii, hexametrul dactilic). Eroii greci : Hercule, Ahile, Chiron, Ganimed nu mai reprezintă apariţii ornamentale. Hölderlin le pronunţă numele cu pietate, prefăcîndu-i în obiecte ale unei credinţe ardente, ale entuziasmului său, identificîndu-se prin ei cu întregul mod de a

[1] Nu cumva îşi ia Natura vechiul,
Veselul ei drept a doua oară ?

Traducere de *Ion Acsan*

[2] E momentul să amintesc aici de diversitatea coordonatelor în care se înscrie lirica erotică în romantism, diversitate răspunzătoare pentru greutatea de a grupa capitolul, foarte vast, al tematicii erotice sub semnul unei unificări cît de cît convingătoare. Lirica erotică romantică poate fi dominată de nota maniheistă şi tributară tematicii demonice, ca în cazul lui Lermontov *(Demonul)* sau Eminescu *(Înger şi demon)* ; nici nota sadică nu lipseşte din gama erotismului romantic ; dragostea poate fi indestructibil legată de domeniul comuniunilor mistice (Novalis) şi de dialogul om-divinitate, ca în poezia *Crucifixul* de Lamartine sau *Mortua est* a lui Eminescu. Putem vorbi, în ordinea de idei sugerate de aceste poeme, ca şi de *Imnurile* către noapte ale lui Novalis, de erotismul necrofil romantic, erotism asociat, la rîndul lui, cu nota agonică sau cu obsesia extincţiei, frecventă în romantism. În sfîrşit — dar cu aceasta n-am încheiat nicidecum posibilităţile de expresie ale erosului romantic — lirica erotică se asociază foarte frecvent cu poezia naturii şi a nopţii.

simți și a gîndi păgîn, așa cum arată poezia : *Pe cînd eram copil (Da ich ein Knabe war)*, încheiată cu versul : *Im Arm der Götter wuchs ich gross.*

O fascinație deosebită a exercitat asupra lui Hölderlin figura filozofului Empedocle, a cărui moarte i se pare demnă să inspire o tragedie de tip sofoclean. Au rămas din acest proiect trei fragmente imnice, în care se identifică sugestia corurilor din tragediile lui Sofocle și a liricii pindarice.

Sfîrșitul lui Empedocle, care s-a aruncat în craterul vulcanului Etna, nu-i apare poetului ca un gest al disperării, ci ca o dovadă de înțelepciune, ca o gravă hotărîre de a cîștiga liniștea prin confundarea cu natura. Interpretări mai recente ale variantelor lui *Empedocle* văd în selecția acestui erou de către Hölderlin o ilustrare a unui profund complex psihologic. Gaston Bachelard, pentru care spiritul poetic ascultă de „seducția unei imagini preferate" [1], pentru care o operă poetică nu-și poate cîștiga unitatea decît într-un „complex", vede în foc elementul motrice din care s-au dezvoltat variantele planuitei tragedii, imaginea obscură, inconștientă, din care a crescut opera. „Complexul lui Empedocle" — în acord cu această interpretare psihanalitică — transmite sentimentul cosmic, de care era dominat poetul în perioada elaborării. „Moartea prin flăcări este cea mai puțin solitară dintre morți. Este într-adevăr o moarte cosmică prin care o dată cu gînditorul se aneantizează un univers întreg." [2] Interpretarea are, în orice caz, în vedere caracterul mitic al liricei hölderliniene.

Romanul *Hyperion* sau *Schivnicul din Grecia* (1797—99), care prefigurează cîteva dintre atitudinile filo-elenismului poetic de mai tîrziu, cuprinde scrisorile tînărului Hyperion către prietenul său îndepărtat, Bellarmin. Exaltat, romantic, devorat de nostalgii, Hyperion nutrește visul unității pierdute, se simte izgonit din paradisul pierdut al naturii, căci asemeni

[1] Gaston Bachelard, *La psychanalyse du feu*, Gallimard, Collection Idées, p. 157.
[2] Id., p. 39.

atîtor romantici socoteşte că doar copilul deţine harul zeiesc. Crescut în cultul antichităţii greceşti de către maestrul său, Adamas, călătoreşte în tovărăşia acestuia şi revede locurile gloriei Eladei, printre ele unul dintre oraşele ce-şi revendică gloria de a fi văzut naşterea lui Homer. La Smirna îl cunoaşte pe Alabanda, care-i oferă un ţel în lupta pentru eliberarea Greciei. Dar, făptură tenebroasă, cu accese de dezgust şi cinism, Alabanda îl părăseşte pe Hyperion. Deznădăjduit, Hyperion găseşte adăpost la bătrînul Nottara, pe una dintre insulele Arhipelagului Grecesc şi aici o cunoaşte pe Diotima. Trăieşte euforic, într-o seninătate arcadiană, un episod de iubire luminat de frumuseţe : frumuseţea Diotimei, a peisajului, a reminiscenţelor antice. Fericirea lui Hyperion e solară şi reeditează pentru el vîrsta de aur a omenirii. În spirit platonician, crede că fericirea lui va dăinui în regiunea frumuseţii eterne şi a ideilor chiar şi după ce această fericire se va stinge. Solicitat, ca orice suflet romantic în direcţii opuse — pe de o parte spre frumuseţea luminoasă întruchipată de maestrul său Adamas şi de Diotima, pe de altă parte spre tenebrele întruchipate de Alabanda — răspunde chemării acestuia, nu înainte de a fi vizitat Atena şi a-şi fi exprimat opiniile despre frumuseţea artei clasice. (Echilibrul este sensul acestei arte. Poezia este începutul şi sfîrşitul gîndirii greceşti. Armonia cu cerul şi pămîntul realizată de sufletul grec n-a fost atinsă de nici un popor al antichităţii.) Dar Atena e pustiită, coloanele ei frînte, cerul altă dată populat de zei este gol şi pămîntul, pe vremuri locuit de oameni frumoşi şi echilibraţi, şi-a pierdut frumuseţea. În dispoziţia creată de această răscolitoare descoperire, Hyperion răspunde apelului lui Alabanda care-l cheamă la luptă. Partea a doua conţine scrisorile lui Hyperion către Diotima, relatarea ororilor războiului, a cruzimilor ce nu pot duce, după părerea lui Hyperion, la restaurarea idealului de frumuseţe. Diotima se stinge de durerea despărţirii. Alabanda dispare din viaţa lui Hyperion, iar acesta, crunt dezamăgit, căci „cîmpiile Elizee nu mai pot reînflori prin acţiunea unor bande de tîlhari", renunţă la idealul său. Sufletul Greciei s-a stins. El nu mai poate fi căutat în imperiul morţilor. În dureroasa aspiraţie a lui

Hyperion către frumuseţe, în zădărnicirea ei tragică desluşim note care prefigurează concepţia romantică despre geniul, a cărui vocaţie este nefericirea.

În Anglia, exaltarea Greciei de către Byron şi Shelley e plasată sub semnul filo-elenismului, al entuziasmului, care a cucerit în urmă întreaga Europă în favoarea Greciei asuprite. Pentru Byron şi Shelley, vechea Eladă e simbolul libertăţii şi întreaga poezie scrisă de aceşti doi poeţi pentru cauza Greciei aservite se plasează sub semnul liricii libertare. Romantismul antichizant al lui John Keats are însă şi profunde implicaţii estetice.

Keats nu şi-a ales drept unică sursă de inspiraţie antichitatea, miturile Eladei. Există un Keats, poet medievalist, care cunoaşte şi cultivă arta baladei *(La belle dame sans merci)*, care se lasă vrăjit de superstiţiile populare *(Ajunul sărbătorii Sfintei Agnes)*. Există, mai ales, un Keats puternic influenţat de poeţii Renaşterii engleze (de Spencer, a cărui strofă a preluat-o uneori, de Milton). Dar Keats s-a regăsit în atmosfera poeziei antice şi a miturilor păgîne, de care s-a pătruns nu atît prin erudiţie (originea lui modestă, funcţia lui de medic şi scurta lui viaţă de 26 ani nu i-au îngăduit o absorbţie livrescă a culturii greceşti) cît printr-o genială intuiţie şi o afinitate spontană. A nutrit cultul frumosului stimulat la el de modelul grec, căci pentru Keats antichitatea reprezintă, în primul rînd, o sursă de frumuseţe şi un îndemn spre o atitudine estetică. A fost, de aceea, socotit un fel de precursor al estetiştilor de la sfîrşitul veacului, de care îl desparte însă generozitatea unor elanuri ce asociază frumuseţea cu progresul moral. În general doctrina lui estetică e vagă ; poate că maturitatea ar fi precizat-o. Se desluşeşte, în poezia lui Keats, o bucurie a vieţii, un hedonism sublimat, care combină febrilitatea şi tumultul romantic cu echilibrul clasic şi găseşte o expresie poetică de o excesivă senzorialitate. S-a vorbit insistent despre variata gamă de senzaţii din această poezie, care cultivă o limbă bogată, melodioasă şi uneori preţioasă prin alegerea epitetului rar, arhaic, rafinat, ceea ce, mai ales în poemele de început (nu şi în ode), dă versurilor lui Keats o strălucire puţin alexandrină. Ne interesează în contextul de faţă

poemul *Endymion* (1818), fragmentul *Hyperion* (1818—19) şi, dintre ode, *Oda către urna grecească.*

În *Endymion* Keats preia mitul păstorului de a cărui frumuseţe s-a îndrăgostit luna. În vechea fabulă, Selenae (luna) obţinea de la Zeus adormirea păstorului, care va rămîne astfel veşnic tînăr. Keats adaptează mitul, pentru a-l face apt să exprime neistovita aspiraţie către frumuseţe. Mişcarea întregului poem — alcătuit din patru părţi — este asigurată de năzuinţa nostalgică spre dragoste şi frumuseţe (contopite în gîndirea lui Keats), aşa cum arată şi celebrele, mult citatele versuri de început :

A thing of beauty is a joy for ever ;
Its loveliness increases ; it will never
Pass into nothingness ; but still will keep
A bower quiet for us, and a sleep
Full of sweet dreams, and health and quiet breathing. [1]

Păstorul Endymion e urmărit de un vis. Îmbătat de frumuseţea femeii visate, e transportat apoi dintr-un vis într-altul. În căutarea iubirii şi a frumuseţii, Endymion peregrinează prin imperiul subpămîntean, prin oceane şi prin văzduh. Ceea ce caută el este o esenţă, un fel de idee platonică a iubirii şi a frumuseţii, căci obiectivul nostalgiei sale este aproape o abstracţiune, ce se întruchipează vremelnic în diferite apariţii. Personajul e, de fapt, un năzuitor romantic, măcinat de spleen *(deadly yellow spleen).* Poemul se îmbogăţeşte înglobînd şi alte mituri — toate apte să ilustreze aspiraţia spre iubire şi frumuseţe : Venus şi Adonis, Glaucus şi Scilla, Alfeu şi Aretusa. Cîteva dintre fiinţele întîlnite i se par lui Endymion a purta chipul frumuseţii din vis. Pînă la urmă Cindra, Diana, Fata Indiană se confundă, devenind Iubirea şi Frumuseţea. Poemul — scris înaintea odelor — e

[1] Frumosul totdeauna te desfată,
Sporeşte vraja lui şi niciodată
Nu piere oferind necontenit
Umbrar de pace somnului tihnit
Cu vise dulci şi răsuflarea lină.

Traducere de *Ion Acsan*

străbătut de o fervoare romantică şi se complace într-o strălucire alexandrină. Ornamentaţia barocă ne aminteşte de datoria lui Keats faţă de poeţii elizabetani (elogiul somnului şi al visului este evident în gust spenserian) ; natura însăşi oferă alcătuiri ale arhitecturii baroce. Excesul de decoraţie, epitetele foarte numeroase care sugerează abundenţa, luxurianţa (*gorgeous, luxurious*) voluptăţi auditive, vizuale, gustative, tactile (*mellow, gummy, juicy, smooth*) plasează poemul, din punct de vedere stilistic, încă departe de simplicitatea odelor.

Hyperion (1818—19) este un fragment dintr-un plănuit poem rămas neterminat. Hyperion e prezentat în situaţia unui înfrînt, laolaltă cu toţi titanii prăbuşiţi, o dată cu sfîrşitul domniei lui Saturn şi începutul domniei noilor zei, în frunte cu Zeus. Încercarea de răzvrătire a vechilor zei — zei informi şi malefici — e sortită eşecului. Noii zei au învins nu prin forţă, ci prin frumuseţe. Zeus e mai frumos decît Saturn, Neptun mai frumos decît Okeanos. Titanii prăbuşiţi, asemănători îngerilor căzuţi ai lui Milton, nu mai pot şi nu mai trebuie să biruie. Ei reprezintă un principiu inferior de organizare şi de structură estetică. Haosul şi întunericul au trebuit să facă loc unei lumi mai armonioase şi mai organizate, lume reprezentată de noii zei. Universul a cunoscut trepte succesive de organizare şi perfecţiune, tinzînd spre etapa supremă, care este frumuseţea. Din Haosul inform şi din întuneric s-au născut cerul şi pămîntul, care au produs rasa noilor zei. Puterea este a frumuseţii (*That first in beauty should be first in might*). În spiritul acestui cult al frumosului, Hyperion a trebuit să cedeze locul lui Apolo, căci pentru Keats frumuseţea e un principiu primordial de organizare, nu doar o desăvîrşire exterioară.

În *Ode* Keats atinge măiestria matură a scurtei sale existenţe artistice. Melancolia romantică, înclinarea spre contemplaţie, fervoarea, elanul culminează în extazul refugiului în frumuseţe, întruchipate de privighetoare în *Oda către privighetoare*, de urna grecească în *Oda către urna grecească*.

Concentraţia pe care o impune specia scurtă a odei, acuitatea senzorială, care-l face pe poet să recepteze şi să

comunice concretul cu o predilecție vădită și în alte poeme, dau un echilibru clasic acestei poezii din urmă. Nostalgia după miturile Eladei și viața arcadiană pe veci pierdută este însă exprimată în tonalități romantice. Și, fiindcă această odă este transcrierea poetică a unui obiect de artă (o urnă împodobită cu o scenă de serbare cîmpenească), s-a vorbit despre elemente anticipatoare ale poeziei prerafaelite și ale parnasianismului în oda lui Keats. Atît doar că „naivitatea" studiată a prerafaeliților ca și „impasibilitatea" parnasiană sau atitudinea de arheolog recomandată de principalii reprezentanți ai școlii (Leconte de Lisle, Hérédia) nu sînt în spiritul lui Keats, a cărui transpoziție de artă (pentru a vorbi în termeni parnasieni) vibrează de admirație pentru vechea frumusețe și de melancolie la gîndul dispariției unei lumi a frumosului. Urna reactualizează pentru poet vîrsta de aur : o scenă campestră, un cîntăreț din fluier, un tînăr care încearcă să prindă în fugă o fată, o cetate în depărtare, pregătirile pentru o jertfă sărbătorească. Ideea supremației prin perenitate a artei asupra vieții — ideea estetistă — e impregnată la Keats de melancolie romantică.

Heard melodies are sweet, but those unheard
Are sweeter! [1]

Tînărului, care nu va cîștiga niciodată sărutarea dorită, poetul îi spune :

Bold lover, never, never canst thou kiss,
Thongh winning near the goal — yes, do not grive.
She cannot fade, though thou hast not thy bliss
For ever wilt thou love, and she be fair! [2]

[1] O, dulce-i melodia auzită, mai dulce totuși
Aceea care nu s-aude !
Traducere de *Lucian Blaga*

[2] Tinere,-ndrăzneț, ce-atît de-aproape ești de țintă,
Nu te-ntrista cînd sărutarea vrea să te dezmintă,
Deși dobînda n-o culegi, iubita nu va-mbătrîni.
În veci tu vei iubi, de-a pururi frumoasă ea va fi.
Traducere de *Lucian Blaga*

Încheierea este în spiritul acelui cult al frumuseții, pe care Keats o socotea un principiu ordonator al lumii, o sursă de valori etice. Scena pastorală de pe vasul antic are dimensiunea eternității și rolul de a însenina mereu sufletele îndurerate.

Pentru Keats antichitatea e o sursă de frumusețe armonioasă, care, prin serenitatea ei, oferă, pe vecie, un temei de adorație și regenerare. Romantic ca structură psihico-morală, Keats nu se deosebește din acest punct de vedere de neoumaniști decît prin tonalitatea afectivă în care reactualizează idealul estetic păgîn.

Nu armonia liniștitoare o caută însă V. Hugo în antichitate. Pentru Hugo, paradisul păgîn, vîrsta de aur erau vremurile anterioare înfrîngerii lui Cronos, erau epoca lui Saturn, a lui Orfeu, a lui Hyperion, a Titanilor. Secțiunea din *Legenda veacurilor* care evocă păgînitatea arhaică e plină de patosul opoziției dintre titani și zei, dintre vechii zei — cei considerați de Keats amorfi, urîți, și noii zei în frunte cu Jupiter, socotiți de V. Hugo niște parveniți. În vremurile antejupiteriene „pămîntul avea un suflet, pe care zeii l-au ucis". Acum „peste tot se simte sfîrșitul, îngrădirea, limita". Libertatea s-a sfîrșit. Unul dintre poeme dă cuvînt titanului revoltat Phtos — colosul, prizonier sub pămînt, care plănuiește răzbunare și se exprimă în accente ce dau deplină satisfacție gigantismului lui V. Hugo. Meditația lui Phtos reînvie soarta titanilor înfrînți și deveniți munți, vulcani, continente. Gigantismul rămîne de altfel o dimensiune permanentă a creației lui Hugo, chiar și atunci cînd, părăsind mitologia, poetul va poposi în contemporaneitate. Quasimodo, Jean Valjean, colosul Gilliatt din *Oamenii mării* aparțin familiei titanilor. Gigantul e indubitabil prototipul personajului hugolian. Din pămînt, trecînd pe lîngă țărmurile haosului înfricoșător, cutremurat de percepția infinitului, Phtos ajunge în Olimp, unde tulbură banchetul zeilor nepăsători și senini. La fel va face și faunul din poemul *Satirul*, care reclamă și el vîrsta de aur pierdută. Vîrsta de aur va reveni, profetizează faunul — renașterea ei se va produce sub semnul lui Pan — natura.

V. Hugo, fire ciclopică, atrasă de titanomahie, s-a dovedit însă a fi poetul tuturor modalităților posibile. Într-un

studiu publicat în *Romanische Literaturstudien,* Leo Spitzer invocă poezia *Le rouet d'Omphale* [1], în care atmosfera (femeia, vîrtelniţa, bestiile învinse, Hercule domesticit) vorbeşte despre „triumful cosmosului grecesc asupra haosului polimorf". Este o poezie aproape picturală (un interior de palat, un atrium) ; totuşi acest exerciţiu parnasian nu trebuie socotit caracteristic pentru natura elenismului lui V. Hugo.

Trecînd peste o seamă de opere poetice ale unor romantici, care au exteriorizat atitudini caracteristice faţă de antichitate (Byron, Shelley, Foscolo, Leopardi), mă opresc la poemul de tinereţe al lui Eminescu *Memento mori* (1871—1877), poem ce conţine o imagine cu totul originală a Greciei antice faţă de toate evocările lumii elene pomenite în capitolul de faţă. Tudor Vianu a subliniat într-un studiu originalitatea şi sursele filozofice ale acestei viziuni romantice *(Imaginea Greciei antice în „Memento mori" de Eminescu* [2]). Grecia, poetic evocată în amplul poem sociogonic eminescian, pare să fie Grecia unui moment crepuscular. După un tablou idilic, în care natura antropomorfic concepută pare să devină termenul unei profunde armonii cu omul, armonie elogiată de atîţia poeţi ai neoumanismului german şi ai romantismului, apare figura cugetătorului, a filozofului sumbru, pe care Tudor Vianu încearcă să-l identifice, oprindu-se asupra unuia dintre reprezentanţii gîndirii pesimiste din epoca preclasică, poate chiar Empedocle, a cărui figură îl atrăsese şi pe Hölderlin. Gîndirea dureroasă a filozofului presocratic, care priveşte lumea ca un „cîmp al durerii", are acordul tînărului Eminescu hrănit cu gîndire schopenhaueriană şi informat poate de lucrările tînărului Nietzsche. Versiunea eminesciană a mitului orfic e în registrul pesimist al poemului şi se înscrie cu o notă de originalitate, în seria foarte bogată a reprezentărilor despre mitul cîntăreţului trac.

Perioada tinereţii lui Eminescu, spune Tudor Vianu, este perioada cînd se constituie, în opera filozofilor şi istoricilor,

[1] Leo Spitzer, *Zu Victor Hugo's „Le rouet d'Omphale"*, Romanische Literaturstudien, Max Niemeyer Verlag, Tübingen, 1969, p. 279.
[2] În volumul *Studii de literatură universală şi comparată.*

imaginea unei antichităţi eline cu totul deosebită de cea armonioasă imaginată pe urmele lui Winckelmann de către neoumanişti şi unii romantici. Nietzsche va atrage atenţia asupra elementului discordant, tragic, contradictoriu din civilizaţia greacă. Mitul lui Prometeu, unele pasaje din *Iliada*, tragedia sînt interpretate din unghiul unui pesimism, care schimbă cu totul imaginea cunoscută de adepţii neoumanismului. Concepţia despre elementul contradictoriu şi disonant în sufletul grecesc, concepţie la care sînt deosebit de sensibile spiritele filozofice în cea de a doua jumătate a secolului al XIX-lea, reprezintă ideea matrice a imaginii Greciei antice din poemul eminescian de tinereţe, *Memento mori*.[1]

Din ampla recoltă romantică de opere ce transmit o viziune a antichităţii am ales doar cîteva — foarte puţine — reprezentative pentru atitudini estetice şi perspective filozofice diferite, purtînd însă toate amprenta indubitabilă a romantismului. Această amprentă constă într-o valorificare intens afectivă, ce se manifestă în atitudini violent participative : exaltare, melancolie, nostalgie, disperare. Prin aceasta, poziţia romantică faţă de antichitate se deosebeşte fundamental de aceea a unor mişcări literare ulterioare ce vor înscrie impasibilitatea, spiritul arheologic, estetismul pur de orice infiltraţie etico-sentimentală în programul lor şi, în primul rînd, de poziţia parnasiană.

[1] Id., p. 588.

V

TIPOLOGIA ROMANTICĂ

INADAPTABILITATEA despre care se vorbeşte ca despre o manifestare definitorie pentru spiritul romantic, e sugerată de cele mai multe dintre esteticile ce s-au scris în perioada romantismului. Încă Schiller în *Despre poezia naivă şi poezia sentimentală* socoteşte că poetul modern deplînge vechea unitate ruinată, proprie tinereţii omenirii. Acel *Sehnsucht*, pe care teoreticienii germani ai romantismului îl socotesc trăsătura caracteristică o poeziei moderne (ce se va numi curînd romantică), aparţine unui om bîntuit de nelinişti, frămîntat de dorinţi nelămurite. Contrastul clasic-romantic, pe care îl formulează mai întîi Aug. Wilhelm Schlegel şi, la sugestia lui, doamna de Staël, Manzoni ş.a., subliniază mereu tendinţa de rupere a echilibrului manifestată de spiritul romantic, incompatibilitatea dintre sufletul romantic şi sănătatea morală a celor vechi. Refugiul în vis, în mit, în copilăria individului sau a omenirii, scufundarea în zonele obscure ale conştiinţei umane reprezintă tot atîtea canalizări şi sublimări ale refuzului de a accepta o realitate socotită dureroasă. Chiar şi explicaţiile indiferente faţă de factorul social ale aspiraţiei romantice către zonele visului, ale haosului originar sau ale trecutului ne îngăduie să deslușim substratul obiectiv al solitudinii, al inadaptabilităţii romantice, ne îngăduie să descoperim coordonatele exterioare ale acelei „furori a nesatisfacţiei“ [1] şi al acelui „efort spre imposibil“ [1], despre care vorbesc teoreticienii fenomenului romantic. Sufletul romantic e un suflet sfîşiat de antagonisme, un suflet ce nu-şi găseşte liniştea. „Omul romantic este personificarea unei căsătorii nefericite.“ [1] Starea conflictuală este constitutivă şi ireductibilă, spun unii comentatori ai fenomenului. Într-o interpretare sociologică a romantismului literar şi artistic citim: „Nimic nu se înfăţi-

[1] Ricardo Huch, *Blütezeit der Romantik*, Haessel Verlag, Leipzig, 1920, p. 120.

şează romanticilor în stare de echilibru ; în toate manifestările se oglindeşte problematica poziţiei lor istorice şi sfîşierea lor afectivă. Viaţa morală a omenirii s-a desfăşurat mereu sub formă de conflicte şi lupte (...) Dar în romantism aceste conflicte devin forme de existenţă ale conştiinţei. Viaţă şi spirit, natură şi cultură, istorie şi eternitate, solitudine şi societate, revoluţie şi tradiţie nu mai apar doar ca nişte corelaţii logice sau alternative morale, între care poţi alege, ci ca posibilităţi, pe care tinzi să le realizezi simultan. În orice caz ele nu se opun încă dialectic şi nici nu se caută o sinteză, în care interdependenţa dintre ele să găsească expresia ; romanticii se joacă doar cu ele şi le experimentează" [1].

Căutînd „o cheie", un numitor comun pentru o înţelegere unitară a romantismului european, „romanticistul" american H. Remak o descoperă în dualitatea romantică, dar şi în aspiraţia, negată de Hauser, aspiraţie mereu reînnoită către remedierea sfîşierii interioare : „Romantismul este încercarea de a vindeca ruptura universală, este conştiinţa dureroasă a dualismului însoţită de dorinţa de a o rezolva prin obţinerea unui monism organic ; este confruntarea cu haosul urmată de voinţa reintegrării lui în ordinea cosmosului ; este dorinţa de a concilia două elemente opuse, de a face ca antiteza să fie urmată de sinteză." [2] În continuare, cercetătorul american remarcă noutatea fundamentală a neliniştii romantice faţă de problemele lăuntrice ale epocii anterioare, epoca „luminilor". Iluminismul nu era conştient de dualitatea ce va deveni constitutivă în romantism. „El (Iluminismul) nu se sinchisea îndeajuns de divinitate pentru a fi frămîntat de alienarea dintre Dumnezeu şi om. Avea o viziune mult prea comodă despre natură pentru a vedea în ea, atît de conştient cum vedea romantismul, o punte între om şi Dumnezeu, o posibilitate de salvare a omenirii. Iluminismul demonstra că neajunsul întregii omeniri era imperfecţia instituţiilor, că natura este

[1] Arnold Hauser, *Sozialgeschichte der Kunst und Literatur*, München, C. H. Beek, 1958, p. 188.

[2] Henry H. H. Remak, *A key to West European Romanticism ?*, din Colloquia Germanica, Indiana University, 1968 1/2, p. 44.

pentru noi, că Dumnezeu are destulă încredere în noi pentru a ne lăsa în seama propriilor noastre principii." [1]

Din conştiinţa acestei dualităţi şi din dorinţa de a o desfiinţa, decurg, conform cu această interpretare, marile mituri create de romantism: natura, copilăria, elementarul şi primitivul, tot ceea ce ne duce spre sursele prime ale existenţei, ne apropie de natură şi de divinitate. Chiar şi elenismul romantic reprezintă una dintre soluţiile de reducere a dualităţii, de recîştigare a unei armonii iniţiale.

S-a constituit, încă în conştiinţa romanticilor, apoi în mintea celor care au cercetat fenomenul, un arhetip romantic, cu manifestări intens distinctive, manifestări ce se exercită în domeniul spiritual ca şi în cel al vieţii curente, arhetip ce se defineşte de obicei în opoziţie cu arhetipul clasic. Interferenţa sugestiilor oferite de poziţiile estetice cu elemente puse la dispoziţie de studiul moravurilor este evidentă în această schiţă de tipologie, pe care o găsim în studiul lui G. Călinescu *Clasicism, romantism, baroc*. După ce afirmă inexistenţa fenomenelor artistice pure („Clasicism-romantism sînt două tipuri ideale, *inexistente* practic în stare genuină, reperabile numai la analiza în retortă"), G. Călinescu formulează clasicul contrast clasic-romantic, transpus din domeniul estetic în cel tipologic. „Individul clasic este utopia... unui om perfect sănătos trupeşte şi sufleteşte, *normal* (slujind drept normă altora), deci *canonic*. Individul romantic este utopia unui om complet anormal (înţeles excepţional), dezechilibrat şi bolnav, adică cu sensibilitatea şi intelectul exacerbate la maximum, rezumînd toate aspectele spirituale de la brută şi geniu (...). Din punctul de vedere sanitar, eroul clasic e *«sănătos»*, cu o sănătate însă de tipul gladiator care presupune o insuficienţă a antenelor nervoase (...). Romanticul, se ştie, este maladiv, infirm, tuberculos, nebun, lepros...

Revenind cu nuanţe, clasicul e un om ca toţi oamenii (...), romanticul e un *monstru* în toate: un monstru de frumuseţe sau de urîţenie, de bunătate sau de răutate, ori de toate acestea amestecate (...). În adaptarea la existenţă, clasicul arată bun-

[1] Id., pp. 44—45.

simţ şi este inteligibil în actele lui ; romanticul e bizar, aberant, incomprehensibil (...). Viaţa clasicului este inteligibilă, geometrică ; a romanticului e «fără sens» sau cu sens abscons (...). În termeni astronomici am zice : «clasicul e un solar, romanticul e un selenar. Ora clasică este amiaza, ora romantică e 12 noaptea...». Şi regimul alimentar e concludent : «clasicul bea lapte, apă de izvor, vin de Falern, ori mănîncă miere la Ibla şi fructe. Romanticul consumă gin, opiu, ori bea apă din Lete, fiindcă el are nevoie ori de excitante, ori de analgezice, ca să suporte ori să uite infernul vieţii».“ [1]

Conflictul tipic romantic, conflictul om-lume, ale cărui rezultate interioare sînt însingurarea, sfîşierea, bravada, evaziunea etc. etc., ne îngăduie să repetăm cele spuse la începutul acestor rînduri, anume că inadaptabilitatea este sursa celor mai multe atitudini (livreşti sau nu) ale romanticului. Această inadaptabilitate comportă nuanţe, tonalităţi, intensităţi felurite. *Grosso modo* se vorbeşte despre o inadaptabilitate pasivă, introspectivă şi despre una activă, ultima exteriorizîndu-se în tipurile romantice ale titanului, demonului, cu alte cuvinte ale răzvrătitului ; prima caracterizată prin morbiditate excesivă (*spleen* sau boala veacului), refugiu în vis sau halucinaţie (eventual provocată cu ajutorul stupefiantelor).

Se mai iveşte problema valorificării etice a acestor atitudini. Într-o primă versiune a titanismului romantic, pe care o găsim în romanul lui Jean Paul Richter, *Titan* (1803), personajul titanic, demonicul Roquairol, este o personalitate frenetică şi misterioasă, concretizare a titanismului de sursă *Sturm und Drang*-istă, dar şi un amoral şi un cinic, căruia autorul îi opune structura armonioasă a lui Albano de Cezara. Pe acesta ambianţa italiană îl impregnează de acel ideal estetic glorificat de Winckelmann. Cu reminiscenţe provenite din neoumanismul goethean şi schillerian şi din romanul lui Hölderlin, *Hyperion,* Albano este un „suflet frumos“ şi, în această ipostază, opus tenebrosului Roquairol. Fiindcă, aşa cum declară Jean Paul într-o scrisoare adresată în 1803 lui Iacobi : „*Titan* ar trebui să se numească *Anti-Titan* (...). Cartea reprezintă

[1] G. Călinescu, *Impresii asupra literaturii spaniole,* F. R., pp. 11—26.

conflictul dintre putere şi armonie". Accentul valoric se deplasează în urmă. Corsarul lui Byron cu demonismul lui tenebros este socotit admirabil pentru revolta lui sfidătoare ; Luciferul şi Cainul aceluiaşi Byron îşi afirmă latura titanică a personalităţii lor prin lucide atitudini de negare, iar Prometeul lui Shelley este pur şi lipsit de umbre.

Vorbind despre expresiile inadaptabilităţii romantice, se impun deci dozaje şi discriminări. E, de altfel, greu de spus unde se sfîrşeşte la Lermontov atitudinea demonică exprimată ostentativ şi cu accente luciferice în *Demonul* şi unde începe boala, *spleenul,* de care Peciorin declară a fi atins în *Un erou al timpului nostru.* Mi se pare mai just a afirma că sensibilitatea romantică a reacţionat variat în faţa unei realităţi resimţite ca şocante, exteriorizîndu-se în atitudini şi gesturi felurite. Romanticul se simte dezrădăcinat şi singur într-o lume ostilă, caută refugiu în trecut, utopie, copilărie, natură, vis, halucinaţie sau, dacă temperamentul său şi împrejurările sînt propice, se răzvrăteşte, devine violent, blasfematoriu, profetic, îşi manifestă, cu alte cuvinte, nesatisfacţia ca un extravertit. Comun acestor atitudini ce s-au exteriorizat literar într-o bogată tipologie, rămîne factorul inadaptabilităţii. De altfel, o asemenea varietate tipologică născută în împrejurări mutilante pentru personalitatea umană nu este specifică doar momentului romantic. Realitatea socială-brutală, haotică, generatoare de angoase — caracteristică, în civilizaţia contemporană, perioadei de după 1950, a produs deopotrivă revolta frenetică, exasperată, fără obiect a beatnicilor sau a tinerilor furioşi, ca şi într-un moment ulterior, fenomenul de retragere în faţa vieţii, de interiorizare însoţită de manifestări ostentativ mesianice — fenomen numit *hippy.*

DEMONISM, TITANISM, FAUSTIANISM

Ceea ce s-a numit demonismul sau satanismul byronian sau chiar numai byronismul (caracterul spectaculos al vieţii şi al morţii lui Byron a asociat cu numele lui o atitudine, pe care el nu a inaugurat-o, de fapt, dar a ilustrat-o, cu maximă dezinvoltură) se manifestă o dată cu poemele romantice

inspirate poetului englez de prima sa călătorie în Orient. Înainte de această călătorie, tînărul Byron, imitator al lui Pope, admirator al lui Swift şi al altor spirite caustice ale secolului al XVIII-lea, scrisese poezii de factură clasică. Muza clasică prezidează asupra unui poem satiric ca acela ce-l impune pe tînărul Byron atenţiei cercurilor literare : *Barzi englezi şi critici scoţieni*. Clasicismul avea de altfel să rămînă o dimensiune a creaţiei poetice byroniene pînă în ultima etapă a vieţii poetului, ceea ce trebuie să ne facă prudenţi atunci cînd caracterizăm romantismul prin opoziţia totală şi categorică faţă de clasicism.

Dar o seamă de circumstanţe contribuie toate la orientarea tînărului Byron spre o atitudine de violentă sfidare a convenţiilor sociale şi estetice, de ostentativă negare a unor valori tradiţionale. În ciuda teatralismului cu care se însoţeşte la Byron această atitudine, sursele ei profunde şi autentice sînt uşor de descoperit. Moştenitorul unui titlu nobiliar, al unui domeniu seniorial ruinat şi al unei averi grevate de datorii, fostul *dandy* de la Harrow şi Cambridge, încă destul de pur pentru a fi zguduit de decepţii amoroase şi de şocul provocat de contactul cu rigida societate britanică, era psihologic apt să adopte atitudinea satanică. Existau elemente biografice şi experienţe de cultură care contribuiau la această orientare. Byron era lord, frumos şi şchiop, impetuos şi sarcastic. Copilărise într-un castel, ce fusese pe vremuri mănăstire ; se putea lăuda, pe linia maternă şi paternă, cu un arbore genealogic pe cît de impunător, pe atît de însîngerat de crimele strămoşilor. Influenţele livreşti joacă şi ele un rol hotărîtor. Dacă, într-o etapă mai tîrzie, satanismul byronian receptează sugestiile luciferismului miltonian, deocamdată, în perioada poemelor orientale de tinereţe, el este, literar vorbind, tributar mai ales romanului gotic englez, de la sfîrşitul secolului al XVIII-lea.

Horace Walpole, Ann Radcliffe şi ceilalţi romancieri gotici opuseseră eroului echilibrat şi optimist din marile romane realiste ale secolului al XVIII-lea — tînărului normal, dornic să încheie o tinereţe aventuroasă în mod onorabil — un personaj tenebros, fatal, misterios, urmărit de un destin neîn-

durător, mistuit de pasiuni păcătoase, gata să încheie alianțe cu forțele supranaturale și de obicei strivit de ele. Romanul terifiant depășește cu Lewis, Beckford și Maturin limitele secolului al XVIII-lea, și Byron, prieten și admirator al unora dintre reprezentanții genului, atribuie cîtorva dintre eroii lui romantici trăsături sugerate de personajul damnat, misterios, demonic și pervers al romanului gotic, de călugărul Ambrosius al lui Beckford sau de acel amestec de vampir trist și jidov rătăcitor care este Melmoth al lui Maturin.

Acest roman gotic, ale cărui note demonice, a cărui structură fantastică pot uneori apărea cititorului de astăzi drept puerile, efecte ale unui efort de fabricație și nu expresii ale unor emoții autentice, a avut în timp influențe, pe care cercetătorii nu încetează să le urmărească. George Steiner în al său *Tolstoi sau Dostoievski* nu descoperă filonul gotic doar în opere romantice ca *Frankenstein* de Mary Shelley, sau *Han d'Islande* de Hugo, în *Dama de Pică* a lui Pușkin, *Pielea de Sagri* a lui Balzac, ceea ce se impune ca o evidență ; el regăsește romanul negru „psihologizat" la Maupassant și versiuni ale neogoticului „aplicat picturii vieții citadine", într-o lungă serie de opere, începînd cu romanul *Misterele Parisului* al lui Eugène Sue, trecînd prin Dickens și Poe pînă la Dostoievski. [1]

Revenind la demonia romantică, regăsim elemente provenite din aceeași sursă și în poezia lui Coleridge, devenită și ea model pentru poemele demonice ale lui Byron. Atmosfera fantastică, elementul misterios, supranatural, exotismul generator de spaimă din poemul lui Coleridge *Povestea bătrînului marinar*, toate contribuie la portretul enigmatic, tenebros al marinarului demonic. Marinarul lui Coleridge e un damnat, copleșit de însingurare, din pricina păcatului comis (uciderea albatrosului). Portretul lui fizic provoacă spaimă. Are barbă căruntă, ochi sticloși, a căror privire fascinantă oprește trecătorii, mîini osoase. În compunerea celui mai satanic dintre eroii byronieni, anume Conrad, vom găsi sugestii venite din direcția baladei poetului lachist.

[1] George Steiner, *Tolstoi ou Dostoievski*, Ed. du Seuil, 1963, p. 196.

În 1812, cînd apare primul poem al lui Byron din seria celor numite orientale, *Pelerinajul lui Childe Harold*, personajul principal nu ne oferă încă toate notele care vor fi ale eroului demonic din poemele ulterioare, iar nota satanică — mereu neutralizată de elanurile libertare ale personajului — reprezintă încă o frondă juvenilă. Ca un „tînăr furios" drapat în pelerină romantică și folosind o gesticulație spectaculoasă, Childe Harold ne trimite mereu la biografia creatorului său. Tînărul Harold, așa cum ne apare în primele cînturi (ultimele cînturi ale poemului vor fi scrise de un Byron maturizat), e devorat de *spleen*, păcătos și desfrînat, apăsat de o sumbră fatalitate, neînțeles de cei din jur. Avea „inima bolnavă" și pentru a uita de experiențele tinereții lui depravate, petrecute între zidurile unui venerabil castel (fostă mănăstire), se îmbarcă melancolic, strivind o lacrimă între gene, în clipa în care corabia se desparte de țărm. Cadrul exotic (Portugalia, Spania, Albania, Grecia, Turcia) devenise o ambianță de rigoare pentru evoluția personajului negru, a aventurierului tenebros (Vatheck al lui Beckford e calif în Orient ; marinarul lui Coleridge descoperă o adevărată geografie a spaimei). Ghiaurul, al doilea din seria tenebroșilor byronieni, aduce față de Childe Harold un plus de demonism, un plus de însingurare, un plus de mister și de tenebre. Cu fața palidă, cu privirea fatală, Ghiaurul trebuie să apară ca un însetat de absolut. Lipsit de pietate și credință, el nu așteaptă și nu cere iertare pentru crimele care i-au pătat tinerețea. Nici o nădejde nu-i luminează viața. O spune călugărului, căruia i se spovedește, lăsînd însă învăluite în ceață cele mai multe fapte ale unei vieți care-l înfioară.

În 1813 se naște *Corsarul*, care adaugă eroului byronian trăsături pe care acesta, în edițiile anterioare, nu le avusese încă. Conrad este șeful unei bande de pirați statorniciți pe una dintre insulele arhipelagului grecesc, unde acești oameni certați cu legea trăiesc o viață de libertate neîngrădită și de unde atacă și jefuiesc așezările turcești din jur. Insula Piraților e un fel de simbol al vieții libere, dominate de chemarea mării, agrementate de aventură. Conrad, întrupare a protestului sumbru, nihilist, este eroul care declară război lumii civili-

zate. Învăluit în mistere, admirat, temut, el îşi conduce banda cu o putere aproape fascinantă şi e urmat orbeşte de acoliţii săi. Despre trecutul lui nimeni nu ştie nimic, dar toţi bănuiesc că dezamăgiri pustiitoare l-au împins în afara legii. Acest surghiunit, în perpetuu conflict cu societatea, înăsprit de răutatea oamenilor, e totuşi în stare de un sentiment adînc, de o dragoste curată. Iubirea nu-l poate însă smulge chemării aventurii. Erosul nu desfiinţează antagonismul om-societate, care la Conrad ia forme paroxistice. Conrad trebuie să fi părut generaţiilor romantice un prototip. Eroul celei de a treia părţi din *Strămunii* lui Mickiewicz poartă numele de Konrad, este un rebel însingurat din descendenţa personajelor byroniene şi-şi pune întrebările faustice, pe care şi le va pune şi Manfred al lui Byron. Iulius Slovacki resimte atît de intens tentaţia byroniană, în operele de extremă tinereţe, încît confecţionează o galerie de tipuri aproape calchiate după modelul eroului byronian. Călugărul, Arabul şi mai ales Lambro din poemul cu acest nume, acesta din urmă corsar grec, pustiit de patimi şi de conştiinţa nimicniciei sale, atestă seducţia exercitată de demonia personajului byronian. Dar la poeţii emigraţiei poloneze, grav marcaţi de tragedia poporului lor, demonul byronian se preface curînd în eroul al cărui gest titanic e dedicat unei cauze înalte. Kordian al lui Slovacki, ca şi Konrad Wallenrod al lui Mickiewicz, realizează ceea ce la Childe Harold se manifestă doar veleitar. Bolintineanu dă şi el numele de Conrad personajului dintr-un poem de factură byroniană, personaj căruia îi atribuie grelele melancolii şi plictisul călătorilor byronieni, ca şi itinerarul lor oriental.

Poemul *Lara* pare urmarea *Corsarului,* fiindcă seniorul Lara, reîntors pe domeniul lui, însoţit de un paj adus din Orient, aminteşte de Conrad şi de sclava salvată de el din harem, în poemul anterior. Lara este un Conrad, care a depăşit faza aventurii, se comportă ca un senior generos (nu-şi asupreşte servii), blazat şi obosit de viaţă. Demonul a fost înlocuit de personajul bolnav de *spleen,* atins de boala veacului.

În fiecare dintre aceste personaje, al căror refuz de adaptare se exteriorizează retoric şi ostentativ, există o pornire

spre revoltă, revoltă fără obiect precis, dar stimulată de vederea injustiției și de solidaritatea generoasă cu cei nedreptățiți. Harold se indignează la vederea servituții poporului spaniol și grec. Poemul *Ghiaurul* începe cu o glorificare a vechii Elade, în care Byron vede un simbol al libertății. Conrad e alături de cei în suferință și această solidaritate e unica lui virtute, el fiind „omul unei virtuți și a mii de crime". Lara e un senior generos și sceptic, gata, ca și Evgheni Oneghin, să întreprindă reforme cu nonșalanță și blazare. Aceste trăsături „generoase" ale demonicului personaj de tinerețe al lui Byron ne duc spre tema „revoltei titanice", revoltă întemeiată pe aspirația către valori afirmative. Pentru ca demonismul byronian de tinerețe — teribilist și grandiloc-vent — să se canalizeze spre romantismul titanic, Byron va avea nevoie de cîteva noi experiențe de viață și cultură. Surghiunirea în Anglia, cu tot ceea ce a precedat-o, determină o maturizare care va respinge curînd gesticulația teatrală. După ce se produce și interferența demonismului cu tematica faustică, satanismul byronian se îmbogățește cu o seamă de note venite dinspre tragedia lui Goethe ca și a mitului luciferic și prometeic.

Figura doctorului Faust fusese socotită de adepții *Sturm und Drang*-ului o întruchipare a titanismului și fapta lui un act de protest împotriva unor opreliști impuse omului, act dus pînă la ultimele consecințe. Așa îl privise pe Faust și tînărul Goethe, care exaltă, în această perioadă, gestul de revoltă prometeică în fragmentul *Prometeu*. Înainte de Goethe, dramaturgul care se arătase cu deosebire atras spre caracterele mînate de porniri irezistibile, spre personajele care, în acțiuni de o tensiune colosală, depășesc limitele umanului în bine ca și în rău — dar mai ales în rău — elizabetanul Cristopher Marlowe văzuse și el în Faust o întruchipare a titanismului. Goethe matur transformă revolta titanică a lui Faust într-o dramă a căutării sensului existenței și a cunoașterii. Stimulați de lectura primei sau a ambelor versiuni ale tragediei lui Goethe, poeții romantismului vor acorda temei faustice rolul de a dezbate întrebări existențiale și de a exprima simbolic aspirația către absolut și imposibil. Astfel orientată apare tema la poeți ca Byron, Lenau, Mickiewicz, Madach. În cazul

lui Byron, faustianismul mijlocește trecerea de la satanismul teatral al poemelor orientale spre titanismul luciferic de altă rezonanță din *Cain*.

Drama prin excelență faustică a lui Byron se numește *Manfred* și a fost concepută în Elveția, primul popas în exilul poetului. Încă foarte zdruncinat de împrejurările în care părăsise Anglia și influențat de lectura primei versiuni a tragediei lui Goethe, Byron imaginează un Faust tragic, cum va fi și al lui Lenau, un Faust inapt să răspundă marii întrebări despre rostul vieții. Asemenea lui Faust din tragedia lui Goethe, Manfred stăpînește prin forță magică elementele naturii, ale căror spirite le cheamă pentru a le cere, nu ca Faust, tinerețe și plăcere, ci uitare și mai ales uitare de sine. Durerea i-a fost supremul învățător („Durerea e știință"). Manfred cere uitare de sine fiindcă, închis în propria lui personalitate, a descoperit cît este eul de neîncăpător. Blestemul pe care-l rostește unul dintre spiritele invocate : „Tu însuți să-ți fii ție iad", rezumă tragedia lui Manfred. Singur, pe stîncile muntelui Jungfrau, Manfred constată imposibilitatea aflării remediului în sine. În clipa în care încearcă, la fel ca și Faust, să se sinucidă, Manfred descoperă atît forța cît și sterilitatea unei vieți ce se consumă în limitele eului :

I see the peril — yet do not recede ;
And my brain reels — and yet my foot is firm :
There is a power upon me which withholds,
And makes it my fatality to live,
If it be life to wear within myself
This barrenness of Spirit, and to be
My own Soul's sepulchre... [1]

Act. I, sc. II

[1] Zăresc pîndind
Primejdia, și totuși dau în lături
Mi se-nvîrtește capul, dar piciorul
Stă bine-nfipt și parcă simt un farmec
Care mă ține-n loc și-mi schimbă viața
Într-o osîndă, dacă sterpul suflet
Ce-l port în trupul meu se cheamă viață
Și viața e să fiu mormînt...

Traducere de *Virgil Teodorescu*

BIBLIOTECA „GHEORGHE LAZĂR" BUCUREȘTI

Eul e un mormînt. Dominat de această convingere, Manfred cunoaşte disperarea. Un vînător de capre îl împiedică să se arunce în prăpastie. Manfred îl invidiază pe ţăranul simplu pentru sănătatea lui trupească şi morală şi, mai ales, pentru activitatea lui. Pe el, pe Manfred, cufundarea în sine l-a rupt de acţiune şi de sensurile majore ale existenţei.

Tragedia lui Manfred, consumată pe fondul grandios al naturii alpine, cu avalanşe, cataracte şi gheţari, consemnează pentru Byron momentul în care orgoliul singurătăţii, dominant în poemele de tinereţe, dispare. Este un pas spre noua versiune a demonismului byronian, dăruit cu sensuri protestatare şi afirmative. Pînă la această nouă eflorescenţă, demonismul byronian mai cunoaşte cîteva momente de interferenţă, cu unele motive apte să-l canalizeze în sensul de care vorbeam : interferenţa cu motivul prometeic şi aceea cu luciferismul miltonian. La confluenţa acestor motive şi tendinţe, apare titanismul demonic al lui Byron matur.

În 1816, Byron scrisese un scurt *Prometeu,* invocaţie poetică pasionată către titanul prieten al oamenilor. În 1820, Shelley dă drama lui poetică *Prometeu descătuşat.* Încă din prefaţă, romanticul englez anunţă modificarea pe care o va aduce mitului antic, versiunii eschiliene a fabulei. Împăcarea finală dintre Campionul şi Opresorul omenirii i se pare o „catastrofă prea slabă" pentru o tragedie. Shelley restituie, în spiritul unui romantism protestatar, gestului titanic întreaga lui forţă, opunîndu-i pe vecie pe cei doi antagonişti şi imaginînd eliberarea lui Prometeu, prietenul oamenilor, cu ajutorul unui personaj simbolic şi colectiv — Demogorgon — şi al Asiei — iubirea. Tot în prefaţă, formulează Shelley analogia Prometeu-Satan, arătîndu-şi însă, pentru motive ce caracterizează puritatea şi generozitatea poetului, preferinţa pentru Prometeu. „Singura fiinţă imaginară asemănătoare întrucîtva lui Prometeu este Satan, dar Prometeu este, după judecata mea, un caracter mai poetic decît Satan, pentru că în plus faţă de curaj şi grandoare, de împotrivire dîrză şi răbdătoare faţă de forţa atotputernică, el poate fi înfăţişat ca fiind lipsit de orice urmă de ambiţie, invidie, sete de răzbunare şi dorinţă spre putere, sentimente care la eroul *Paradisului pierdut* se

întîlnesc cu interesul. Caracterul lui Satan naşte în mintea noastră o cazuistică primejdioasă, care ne îndeamnă să punem în balanţă greşelile şi nedreptatea suferită şi să le scuzăm pe unele pentru că celelalte au depăşit orice măsură. În cugetele acelora care privesc această minunată fabulă cu un sentiment religios, se naşte un sentiment încă şi mai rău. Dar Prometeu este, într-adevăr, tipul celei mai înalte desăvîrşiri a naturii morale şi intelectuale, îndemnat fiind de cele mai pure şi adevărate imbolduri spre cele mai frumoase şi nobile ţeluri." Urmează elogiul lui Milton, republicanul. În acest spirit libertar orientat, demonul devine o variantă a titanului şi acesta din urmă este socotit a fi simbolul cel mai expresiv al răzvrătirii. Peisajul cosmic, prezentat în drama poetică a lui Shelley, cum fusese şi în *Paradisul pierdut* al lui Milton, cum va fi în *Cain* al lui Byron, *Demonul* lui Lermontov, *Tragedia omului* de Madach, *Sfîrşitul lui Satan* de Hugo şi *Luceafărul* lui Eminescu, devine un fundal de predilecţie pentru giganticul gest de răzvrătire al titanului, alimentînd, în acelaşi timp, problematica filozofică pe care o impun teme ca faustianismul, prometeismul, luciferismul.

O bună parte din titanismul romantic — cu nota lui demonică — purcede de-a dreptul din luciferismul miltonian. Milton puritanul, dar şi omul revoluţiei, operase o reconsiderare a mitului biblic, în urma căreia Lucifer-Satan încetase a mai fi un geniu al perversiunii şi un simbol al distrugerii, pentru a deveni un mit al energiei şi revoltei. Poziţia lui Milton faţă de mitul căderii vădeşte puternice note renascentiste, în sensul unei preţuiri supreme a individualismului. Aşa încît în *Paradisul pierdut* conceput a fi un poem despre „prima neascultare a omului", rolul principal îl joacă Lucifer-Satan. Forţa personajului se impune copleşitor în nota acelei ambiguităţi, care a făcut să se vorbească despre un „sens declarat" şi nu „sens ocult" al poemului miltonian. „Ceea ce este mai frumos (...) în această poveste despre Dumnezeu e că primul rol aparţine diavolului. Acest diavol ridicol în evul mediu, vrăjitor încornorat, saltimbanc murdar, maimuţă tricială şi răutăcioasă, şef de orchestră într-un sabat de babe, a devenit (la Milton) un gigant şi un erou", scrie Taine în a sa *Istorie*

a literaturii engleze [1]. Şi mai departe : „Deşi rănit, el triumfă, fiindcă tunetul care i-a lovit capul i-a lăsat inima invincibilă. Deşi mai slab în forţă, el rămîne superior în noblеţe, fiindcă (...) îşi îmbrăţişează înfrîngerea şi torturile ca pe o glorie, o libertate, o fericire" [2]. În spiritul unei preţuiri romantice a pasiunii William Blake imaginează restituirea totalităţii destinului omenesc prin cea mai stranie dintre uniuni : *Căsătoria cerului cu iadul* (*The marriage of Heaven and Hell*, 1790). În viziunea lui Blake, Milton era în mod inconştient de partea Satanei şi împotriva divinităţii, şi, de atunci, asimilarea perfecţiunii etice cu titania se va face de către aproape toţi romanticii, care se apropie de mitul luciferic. Fascinaţia frumuseţii îngerului căzut, frumuseţe fatală umbrită de tristeţe, este resimţită intens de romantici şi postromantici. Tot Blake anticipă titanismul romantic atunci cînd vede în Bine „elementul pasiv care ascultă de Raţiune", iar în Rău „elementul activ care izvorăşte din Energie"... „Dumnezeu îl va tortura pe vecie pe om, pentru că ascultă de glasul Energiei."

Cînd includea mitul lui Cain în misterul său, Byron lăsase în urmă gesticulaţia teatrală a satanicului său personaj de tinereţe. Concomitent cu această despărţire de satanismul spectaculos al primei perioade de creaţie, Byron, maturizat de numeroase şi cruciale experienţe personale (exilul), obşteşti (adeziunea la mişcarea conspirativă de emancipare a italienilor) şi de cultură (contactul cu *Faust* încă neterminat al lui Goethe, cu *Prometeu* al lui Shelley, reactualizarea în conştiinţa sa a poemului luciferic miltonian), acordă atitudinii demonice misiunea de a simboliza un act de revoltă şi de a înlesni dezbaterea unor probleme etice de adîncă rezonanţă.

Pentru Byron, liber, în această etapă a vieţii lui, de convingeri religioase, Lucifer devine, ca şi Prometeu, un prieten al oamenilor.

Fabula lui Cain îl urmărea de mult pe poet. Ambianţa scoţiană impregnată de calvinism, în care-şi petrecuse copilăria, lăsase în mintea lui un sentiment de revoltă împotriva doc-

[1] Taine, *Histoire de la Littérature anglaise*, Paris, Hachette, 1916, vol. II, p. 469.
[2] Id., p. 470.

trinei dizolvante a predestinației. Cain, conform cu această doctrină, ucisese, fiindcă era lipsit de har. În drama poetică byroniană, Cain este un răzvrătit împotriva creatorului, un răzvrătit demonic, de vreme ce-și manifestă revolta prin crimă. Creatorul a îngăduit răul. Deși l-a creat pe om „perfect", a îngăduit ca el să fie ispitit pentru a-l prăvăli apoi. Primii oameni au fost pedepsiți de tiran, pentru că au gustat din pomul cunoașterii. Cain însuși e răvășit de dorința de a cunoaște :

What was there in this?
The tree was planted, and why not for him?
If not, why place him near it, where it grew
The fairest in the centre? They have but
One answer to all questions : „T' was his will,
And he is good". How know I that? Because
He is all-powerful, must all-good, be, follow?
I judge but by the fruits — and they are bitter
Which I must feed on for a fault not mine.[1]

Act. I. Sc. I

Apare Lucifer (între el și șarpele ispititor al Evei Byron nu vede nici o legătură). Lucifer vorbește în favoarea rațiunii cîștigate de om în urma gustării fructului cunoașterii, rațiune al cărei elogiu îngerul prăbușit și răzvrătit îl face de-a lungul întregii drame. „Eu nu ispitesc pe nimeni decît prin adevăr" spune el. Revolta lui Cain, stimulată de îndemnul lui Lucifer, e revolta hrănită de dorința cunoașterii, revolta împotriva tira-

[1] Ce-a fost la mijloc ? Pentru cine a fost
Sădit copacul ? Pentru ce Adam
S-a nimerit să fie el în preajma
Acestui mîndru pom din Rai ? De-ntreb
Mi se răspunde veșnic : „El e bun,
Și-a fost voia lui !" De ce ? De unde
Atotpotența-nseamnă a fi și bun ?
La temelia judecății mele
Stau roadele amare ale greșelii
De care eu străin sînt.

Traducere de *Virgil Teodorescu*

niei zămislitoare de mistere şi întuneric. Cainul lui Byron descinde din Luciferul lui Milton şi se înrudeşte cu Prometeul lui Shelley.

Drama *Cain,* scrisă în 1821, cu puţini ani înainte de moartea poetului, este în ultimă instanţă o dramă a condiţiei umane. Pe Cain îl revoltă absurditatea unei existenţe menite morţii : „*Adam :* Nu trăieşti ? *Cain :* Nu. Trebuie să mor !" Obsesia morţii, pe care Cain încă nu o cunoaşte, dar care-l îngrozeşte prin misterul ei, nu cedează nici cînd, în călătoria prin cosmos, alături de Lucifer, Cain pătrunde în Hades. Urmele morţilor unei alte ere nu-i spun nimic despre moartea însăşi. El însuşi trebuie să treacă prin „porţile morţii", spune Lucifer, ca s-o cunoască. De-abia după ce îl ucide pe Abel, descoperă Cain moartea. Luciferul byronian e un spirit lucid, trist, singur, lipsit de iluzii, un răzvrătit sumbru. E de fapt un principiu ce-şi împarte împreună cu divinitatea, conform cu o viziune maniheistă, întreg universul (în ciuda cuvintelor de apărare împotriva învinuirii de maniheism pe care le rosteşte Byron). Lipsită de tentaţia spectaculosului, piesa este concepută într-un stil denudat şi sobru, ce nu suportă grandilocvenţa. Cain al lui Byron este, în ultimă instanţă, un personaj al veacului. *Spleen*-ul care-l devorează izvorăşte din recunoaşterea absurdei condiţii umane, din neînţelegerea sensului unei existenţe, al cărei tragism provine din caracterul destructiv al însăşi creaţiunii.

Sinteza temelor şi motivelor de care aminteam mai sus se regăseşte şi în *Demonul* lui Lermontov (1840) şi se impune la romanticul rus într-o tonalitate specifică dominată de nota tragică. Demonul lui Lermontov e şi el un rebel din descendenţa Luciferului miltonian. Priveşte şi el dispreţuitor spre divinitatea pe care o sfidează. Revolta lui este însă marcată de o tristeţe sumbră, de o deznădejde definitivă care-l fac să străbată, asemenea Luceafărului, spaţiile astrale cu oboseala pe care o dă conştiinţa eternităţii. Lui nu-i este hărăzită, asemenea Luciferului byronian, nici măcar consolarea prieteniei pentru oameni.

Demonul lermontovian e devorat de un *spleen* amplificat pînă la proporţii cosmice ; ipostaza de geniu al răului îl

obosește : „Făcea cu neplăcere răul". Sila și blazarea orgolioasă îl apasă. Melancolia lui ternă e vremelnic curmată de dragostea pentru o muritoare — Tamara. Apare ideea răscumpărării prin iubire, atît de frecventă la romantici. Ne întîmpină ipostaza nemuritorului obosit de eternitate și dornic de căldura iubirii, ipostază pe care o găsim și în *Eloa* a lui Vigny, în *Luceafărul* lui Eminescu și, cu mult înainte, în *Amfitrionul* lui Kleist (1807).

Tema iubirii dintre un duh nemuritor și o muritoare găsește la Lermontov accente pînă la un punct asemănătoare cu acelea din *Luceafărul*. Demonul coboară noaptea, privegheză somnul Tamarei, căreia îi produce vise magice, o stare de dor, de teamă, de extaz. Se întrupează în visul ei, luînd chipul unui tînăr de o frumusețe fără seamăn, cu privirea tristă.

Aspirația către viața de muritor e o himeră, fiindcă demonul nu se poate concepe pe sine decît etern printre spații astrale. Tamara, ca și Eloa, acceptă menirea de izbăvitoare, dar sărutarea demonului e ucigașă. Destinul lui rămîne singurătatea. Viziunea dualã dominantă în poemul lui Lermontov, ca și în multe alte poeme romantice ale demonismului, este, ca și la Byron, de sursă maniheistă. Concepția despre o lume conflictuală, în interiorul căreia se înfruntă două principii abstracte, concepție de sursă orientală (persană), pătrunsă prin intermediul unor secte cu autoritate în evul mediu (catarii, albigenzii) în circuitul gîndirii europene, a fost îmbrățișată de romantici, pentru care antagonismul este esența universului și a găsit expresie poetică mai ales în operele cu tematică titanică. Cele mai multe dintre poemele în care e prezent motivul răzvrătirii cresc din această viziune dualã (*Cain, Revolta din Islam* a lui Shelley, *Demonul* lui Lermontov etc.).

Urmărind variantele demonului romantic, de la Luciferul byronian, solidar cu omul, răzvrătit cu gesturi prometeice, trecînd prin ipostaza demonului lermontovian însetat de iubire, obosit de eternitate, ecou al unui moment marcat de decepție, ajungem la o nouă versiune a demonismului romantic, aceea pe care ne-o oferă, într-un moment tardiv al

romantismului, poetul maghiar Imre Madach în *Tragedia omului.*

Conceput între 1859 şi 1861, poemul dramatic al romanticului maghiar este ecoul unei stări de spirit depresive. Optimismul istoric de sursă herderiană sau hegeliană, prezent în poeme romantice care ţintesc să comunice poetic devenirea omenirii într-un proces ascendent ca *Legenda veacurilor,* face loc în unele opere ale acestei epoci unui pesimism agravat de înţelegerea istoriei ca o desfăşurare iraţională, imposibil de explicat prin legi, o desfăşurare în interiorul căreia varietatea evenimentelor este mereu reductibilă la o unică semnificaţie. Despre seria în care, din punctul de vedere al înţelegerii istorice, se plasează poemul dramatic al lui Madach, ca şi evocarea istorică din poemul de tinereţe al lui Eminescu *Memento mori,* a vorbit într-un studiu Tudor Vianu [1]. Problema am atins-o în ordinea de idei impusă de cercetarea istorismului romantic. Poemul lui Madach oferă însă şi o versiune caracteristică a motivului demonic. Şi asupra lui Madach au lucrat influenţe variate şi în poemul lui interferează sugestii tematice venite din puncte felurite. Una este, evident, influenţa byroniană. Alta vine din direcţia lui *Faust* al lui Goethe. Influenţa goetheană este evidentă nu numai în „prologul din cer", în care Lucifer îl sfidează pe Dumnezeul atotputernic şi atotslăvit, ci şi în caracterul lui Lucifer, care reţine multe dintre trăsăturile lui Mefisto. Ca şi acesta, el este elementul prin excelenţă negator. Ale lui sînt spiritul de batjocură, raţionalismul rece şi steril, obscenitatea. Dar scepticismul dizolvant al lui Mefisto era compensat de pasiunea afirmativă a lui Faust, pasiune ce se canaliza constructiv şi creator. Adam din poemul lui Madach, însetat de credinţă şi certitudini, nu triumfă de-a lungul acelei desfăşurări care este, în spirit schopenhauerian „visul istoriei".

În drama lui Madach, Lucifer, care i-a îndemnat pe primii oameni să guste din pomul cunoaşterii, n-a devenit prietenul lor, asemenea lui Prometeu sau lui Lucifer al lui

[1] Tudor Vianu, *Madach şi Eminescu, Studii de literatură universală şi comparată.*

Byron. Maliţios şi dezabuzat, el oferă cu cinism lui Adam şi Evei visul istoriei, eterna repetiţie a unor ipostaze identice.

Prin metempsihoză, Adam se întrupează în oameni ai unor epoci diferite, rămînînd mereu şi peste tot sufletul naiv, dornic de credinţe şi certitudini, manifestîndu-se în elanuri sistematic răcite de cinismul batjocoritor al lui Lucifer. Ca Faraon în vechiul Egipt, e apăsat de conştiinţa puterii lui nelimitate şi doreşte să-şi elibereze sclavii. Lucifer, ministrul lui, îi arată că sclavia e condiţia omului şi că fostul sclav se preface pe dată în tiran. Devenit Miltiade la Atena, Adam luptă pentru cetate şi e victima plebei amăgită de demagogi. E pedepsit, aşa cum constată amar :

„Nu că păcat am săvîrşit vreodată,
Ci că o idee mare m-a încălzit."

La Roma din ajunul prăbuşirii, asistă la lupte de gladiatori şi la orgii, o iubeşte pe Eva, devenită Iulia, e batjocorit pentru că în loc de plăcere caută iubire, asistă la naşterea unei noi credinţe, creştinismul, pe care o propovăduieşte apostolul Petru, credinţă ce vorbeşte despre egalitatea tuturor oamenilor.

În Bizanţ, devenit cavalerul cruciat Tancred, e zguduit în zelul lui de răspînditor al credinţei, cînd vede cum apar noi fanatisme, noi crime comise în numele noului crez. Lucifer, scutierul său, generalizează constatarea dureroasă a lui Adam, spulberîndu-i din nou iluziile, cu argumentele filozofice schopenhaueriene.

În general, aforismele lui Lucifer sînt ale unui cinic : „Sublimul şi ridicolul sînt fraţi" ; „e mică moartea marilor idei" spune el. Orice aspect tragic îi apare ca o grotescă comedie.

Devenit învăţatul Kepler, la curtea regelui Rudolf, Adam cere ştiinţei satisfacţii pe care credinţa nu i le-a putut da, caută, asemenea unui Faust, sensul existenţei în cercetare. Nefericit, speră în înnoirea socială. Prin mijlocirea unui vis (un vis într-un vis), Lucifer îl transportă în Parisul revoluţiei, unde Adam devine Danton şi Lucifer călău. Dragostea pentru Eva, devenită marchiză, îl pierde ; aceeaşi Evă de-

venită femeie din popor îl însoţeşte la ghilotină. Londra industrială şi sordidă îi dezvăluie oroarea mercantilismului burghez. Lucifer, eternul sofist, formulează echivalenţa între sclavajul vechiului Egipt şi condiţia muncitorului industrial. Corul clamează eterna încremenire şi recomandă ataraxia în accente ce anunţă *Glossa* lui Eminescu :

„Urlă valurile vieţii
Lume nouă-i orice undă,
Cui ce-i pasă de se-nalţă,
Ce te temi de se scufundă ?

. . . . . .

Lasă-i valul ! Viaţa însăşi
Are legi îngrăditoare.
Toate-n lupta ei eternă
Sînt pe veci dăinuitoare
Toate-s vechi şi nouă toate
În vrăjita ei cîntare !" [1]

Într-un falanster fourrierist, în care oamenii sînt standardizaţi, în care domneşte un utilitarism incompatibil cu frumosul, cu dragostea, poezia, toate iluziile lui Adam despre posibilitatea realizării visului lui de libertate se spulberă. Urmează un zbor cosmic pe aripile lui Lucifer, zbor care-l reproduce pe acela din *Cain* şi răspunde nevoii de proiecţie cosmică a problematicii faustice şi titanice. Zborul se încheie cu ancorarea pe globul îngheţat, ce-şi trăieşte ultima vîrstă, populat de cei din urmă oameni, nişte eschimoşi degeneraţi. Acesta e sfîrşitul civilizaţiei umane, aici se sfîrşeşte visul lui Adam. Trezit la porţile paradisului din care a fost izgonit, Adam vrea să se sinucidă. Eva îl vesteşte însă că va fi tată. Viaţa învinge şi Adam e gata să înceapă lupta lungă, milenară, pentru a parcurge etapele văzute în vis.

În concepţia poetului maghiar, luciferismul îşi pierde sensurile constructive şi revoluţionare. Raţionalismul lui Lucifer, care pentru Cainul lui Byron era o călăuză în lupta

[1] Citatele din *Tragedia omului* sînt extrase din traducerea lui Octavian Goga.

împotriva interdicției divine, devine, în drama lui Madach, steril, negativist, pernicios omului cu elanurile lui candide.

Cele trei versiuni ale demonismului romantic, asupra cărora m-am oprit, mi se par elocvente pentru capacitatea atitudinii demonice de a exprima conținuturi ideologice și afective variate : revolta iconoclastă gravă, care a trecut prin faza frondei teribiliste la Byron ; decepția amară, ce se exprimă prin gesturi sfidătoare și acțiuni malefice la Lermontov ; negativismul steril și paralizant la Madach.

Între aceste ipostaze, care mi se par că jalonează istoria tematicii demonice în romantism, descoperim o gamă nuanțată de atitudini satanice, o galerie bogată de personaje demonice, ce reține și accentuează cînd unul cînd altul dintre gesturile exterioare și impulsurile etice ale personajelor pe care le-am analizat mai sus.

O variantă tipică pentru spiritul american dominat de puritanism, obsedat de păcatul originar și de groaza damnațiunii, ne oferă romanul lui Hermann Melville *Moby Dick* (1861). *Moby Dick* este un roman de aventuri marine, care fructifică experiențele de marinar ale autorului. Pe acest fond comunicat cu mijloace de scriitor realist, se desfășoară, din această structură eterogenă crește acțiunea simbolică, tragica luptă dintre posedatul Ahab, căpitanul balenierei Pequod, și monstrul marin, balena care i-a devorat pe vremuri un picior. Despre multiplele simboluri legate de monstrul alb, de ambianța marină și de călătoria echipajului va fi vorba într-un alt capitol. În contextul de față, ne interesează personajul acesta monoman, obsedatul care, pentru a-și consuma răzbunarea, nesocotește sfaturile echipajului, înfruntă natura dezlănțuită și pe Dumnezeu însuși. Ahab este un personaj — demon și titan laolaltă — de structură romantică, în a cărui tragică înverșunare se deslușesc amprentele viziunii puritane. Mai întîi pentru că, în ciuda nonconformismului religios al lui Melville, Ahab este un personaj cu o determinare tragică și, în implacabilul său destin, dinainte prevăzut de cititor, deslușim urmele dogmei predestinației. Ahab este însă un spirit care vrea să fie liber, care încearcă, printr-o încordare supraomenească, să înfrunte destinul, să sfideze decretul

ce-l rezervă a fi victima monstrului mării. Acest monstru — balena albă — e deopotrivă întruchiparea răului, a forțelor oarbe și brutale din natură, cît și un țel cu o irezistibilă putere de atracție și aceasta este numai una dintre numeroasele ambiguități ce însoțesc simbolul balenei albe. Deopotrivă Prometeu prin înverșunarea cu care înfruntă forțele naturii, Lucifer prin răzvrătirea față de Creator, Ahab dorește să-și traseze singur destinul, apoi, cînd inexorabilitatea lui îi apare limpede, să-l sfideze. Membrii echipajului întruchipează atitudini și credințe consolidate ; Starbuck e pios, e adeptul credinței tradiționale ; Queequeg — polinesianul — adept al unei înțelepciuni fataliste primitive ; Ishmael, povestitorul, singurul supraviețuitor al catastrofei, e un tînăr candid, influențabil, apt a deveni naratorul și comentatorul apocalipticelor experiențe trăite. Pe toți Ahab îi nesocotește ca voințe și-i fascinează prin ardoarea cu care vrea să descopere și să învingă, dincolo de aparența balenei albe, răul închis în natură. Ahab este un caracter tragic. Melville, care și-a pus marile întrebări ale teologiei cu privire la bine și la rău și a căutat un răspuns chiar și în credințele orientale și primitive, se dovedește, în orice caz, eretic față de gîndirea puritană a epocii, cînd arată că binele și răul sînt greu separabile, că paradoxul și ambiguitatea caracterizează majoritatea stărilor acestei lumi. Fiindcă obsedatul Ahab, care se îmbarcă spre a-și consuma răzbunarea și subordonează voința echipajului și interesele sociale ale călătoriei (comercializarea produselor de cetaceu) voinței lui, este deopotrivă demon și o făptură dornică să pătrundă misterul adîncurilor, al căror stăpîn este balena albă, ba chiar și un veleitar salvator al omenirii amenințate de Leviathan — „răul originar". Furia lui Ahab se dezlănțuie împotriva naturii ca forță oarbă și malefică și, în această luptă, el e singur. E o luptă tragică, pentru că omul modern nu mai are parte de protecția forțelor sacre ca eroii care, în miturile păgîne sau creștine, se luptau cu monștrii (Hercule, Beowulf, Siegfried, Sf. Gheorghe)[1]. Acestea sînt sensurile noi cu care îmbogățește Melville

[1] Eugen Schileru, Prefață la *Moby Dick*, Ed. Tineretului, 1962, p. 30.

figura demonului romantic. Ambiguitatea este într-atît de implicită viziunii lui Melville — autorul unui roman intitulat *Pierre sau ambiguităţile* — încît atunci cînd monomania lui Ahab îl face pe acesta să joace rolul lui Osiris faţă de Moby Dick, care e Typhon-ul, poate şi rolul lui Christos faţă de Moby Dick socotit a fi Leviathan-ul, personajul desfăşoară dramatic toate implicaţiile faptului că el este „un mare necucernic dumnezeiesc. Să joci rolul unui zeu este cea mai desăvîrşită abatere de la credinţă" [1].

Tematica demonică a contaminat şi tipologia geniului, aşa cum contaminează, în romantism, şi poezia erotică. Cele două ipostaze — geniul şi demonul — coexistă adesea în acelaşi personaj. Eminescu, tînăr, ne-a lăsat în romanul *Geniu pustiu* un portret de revoltat — Toma Nour — care cumulează trăsături şi atitudini ale cîtorva dintre prototipurile romantice evocate mai înainte. Toma Nour este, evident, un inadaptat. Inadaptabilitatea lui se canalizează şi în vis. Predomină însă la Toma Nour atitudinile şi trăsăturile de răzvrătit tenebros, satanic, genial, aşa cum arată portretul de la începutul romanului. „Era frumos — de o frumuseţe demonică. Asupra feţei sale palide, musculoase, expresive, se ridica o frunte senină şi rece ca cugetarea unui filozof. Iar asupra frunţii se zburlea, cu o genialitate sălbatică, părul său negru — strălucit, ce cădea pe nişte umeri compacţi şi bine făcuţi (...). Ai fi crezut că e un poet ateu, unul din acei îngeri căzuţi, un satan, nu cum şi-l închipuie pictorii : zbîrcit, hidos, urîcios, ci un satan frumos, de o frumuseţe strălucitoare, un satan mîndru de cădere, pe a cărui frunte Dumnezeu a scris geniul, şi iadul, îndărătnicia — un satan dumnezeiesc..." Sarcasmul şi demonismul lui Toma Nour sînt ţesute cu durere. „Căpătasem în el un amic (...) care rîdea zile întregi un rîs netot în societatea oamenilor, pentru ca să plîngă acasă, care ura oamenii şi era răutăcios ca o babă, numai ca să nu placă unei lumi ce nu-i plăcea lui." Pentru sufletul pustiit, însîngerat, de „demon rece, palid, cu inima de bronz"

[1] H. Bruce Franklin, *The Wake of the Gods*, Standford University Press.

al lui Toma Nour, satanismul este un sentimentalism răsturnat, o atitudine născută din decepţii adînci. De aici contrastele din firea lui. E sceptic, batjocoritor, dar se angajează în lupta revoluţionară; e rece, dur, dar de o sensibilitate exacerbată. Se scufundă în sine şi trăieşte în lumea visului, dar e capabil de acţiune socială etc. etc.

Dionisie din *Sărmanul Dionis* pare să aparţină mai degrabă tipologiei visătorului. Aventura lui se consumă cu precădere în spaţiul oniric. Titanismul demonic prezidează însă asupra practicilor sale magice, iar în clipa cînd, îmbătat de putere, se crede Dumnezeu, clipă urmată de cădere, el se identifică cu răzvrătitul Lucifer. La Eminescu titanismul se mai exteriorizează în mituri cosmice de felul aceluia pe care-l găsim în poezia de extremă tinereţe (1872) postum intitulată *Demonism*. Gestul titanic este pentru tînărul Eminescu gestul creator de lumi. Acum însă :

„O raclă mare-i lumea, stele-s cuie
Bătute-n ea şi soarele-i fereastra
La temniţa vieţii".

Tirania — concepută şi ea la dimensiuni cosmice — a anihilat forţa răzvrătirii iniţiale, transformînd pămîntul într-un sicriu, iar pe moştenitorii titanului mort într-o seminţie degenerată, care mai păstrează doar amintirea nobilei răscoale de început. [1]

În *Înger şi Demon*, viziunea mitică din poezia *Demonism* dispare, înlocuită de nota social-protestatară. Demonul devine din titan cosmic, proletar răsculat, „suflet apostat". Demonismul se exteriorizează acum prin acţiune subversivă, revoluţionară. Personajul e un iconoclast, un nonconformist, un antitradiţionalist :

„El prezentul îl răscoală cu a gîndirilor lui faimă
Contra tot ce grămădiră veacuri lungi şi frunţi măreţe."

Răzvrătitul din *Înger şi Demon* moare „pe un pat sărac", amărît, fără speranţă. Dar îngerul, suava fiică de rege, lu-

[1] Vezi I. Negoiţescu, *Poezia lui Eminescu*, E.P.L., 1968.

minează mizera lui agonie şi-i asigură împăcarea prin iubire. Împăcarea, răscumpărarea demonului prin iubire e o rezolvare posibilă a problematicii demonice în romantism.

Găsim o apoteoză a izbăvirii, în amplul poem al lui V. Hugo *Sfîrşitul Satanei*. Începută în timpul exilului (1853) şi publicată postum, această operă, rămasă neterminată, atestă încă o dată forţa zămislitoare de mituri a romanticului francez. Pentru Hugo, cu meliorismul lui neobosit, spre deosebire de Lermontov, Vigny, Lamartine, răscumpărarea, mîntuirea, prin iubire, a îngerului căzut este posibilă. Conceput după proporţiile gigantice în care se organizează de obicei, pentru Hugo, materia mitico-poetică, *Sfîrşitul Satanei* cu viziunea lui maniheistă şi proiecţia lui cosmică se plasează în seria poemelor romantice analizate mai sus. În plus, faţă de alte poeme de acest fel, *Sfîrşitul Satanei* ne oferă acea îmbinare de viziune evolutivă, ideaţie mitică şi misticism, care au putut coexista în poezia hugoliană. Cain, instrument al Satanei, foloseşte în crima lui trei arme : cuiul, bîta şi piatra, şi aceste trei elemente, devenite simboluri, determină arhitectura epică a poemului ce se desfăşoară sub pămînt, pe pămînt, în cer şi trebuia să se încheie în infinit, după cum prevedea planul iniţial.

Domnia lui Nemrod, cuceritorul cu sabia, alcătuieşte primul episod de pe pămînt ; răstignirea lui Christos — parafrază poetică a *Noului Testament* — al doilea ; al treilea episod — cel al supliciului prin piatră — Bastilia — a rămas neisprăvit. Satan, prăvălit în hăul etern, tînjeşte după iubire şi imploră „obosit de abis" izbăvire. Îngerul născut dintr-o pană a aripii lui Satan rămasă în cer, de pe vremea cînd Satan se numea Lucifer, înger numit Libertate, îl mîntuie, prin iubire, pe cel răzvrătit şi prăbuşit. În *Sfîrşitul Satanei*, ca şi în alte poeme ale devenirii (*Legenda veacurilor*), cosmosul precedă sau continuă istoria într-o serie neîntreruptă. Îngerul numit Libertate, care-l salvează pe Satana, eliberează totodată şi omenirea prin revoluţie (căderea Bastiliei). „Mitul răului iertat, al «sfîrşitului Satanei», îi îngăduie lui (V. Hugo) să accentueze experienţa spaimei, nereţinînd din haos decît speranţa în cosmos, elanul către lumină, lupta între umbră

și lumină, biruința finală a luminii (...) Și trebuie să mai vedem că acest mit acoperă deopotrivă cosmosul și istoria omenirii. Dacă marea enigmă este răul, răul este deopotrivă brutalitatea, bestialitatea în natură și injustiția socială ; dispariția nopții în lumină este, în același timp, înflorirea societății prin progresul moral. Cucerirea Bastiliei pe pământ vestește sfîrșitul Satanei dincolo de timp." [1] În finalul poemului, Satana a murit, Lucifer e renăscut. În mod paradoxal, din pricina suprapunerii planului istoric cu cel metafizic, optimismul lui V. Hugo a răpit Satanei semnificația cu care-l investiseră predecesorii (Milton, Byron). În mitul iertării, așa cum îl concretizează imaginația lui Hugo, descoperim ecourile filozofiei mistice, care de la Hamann la Schelling aspirase spre unitatea originară pierdută de om prin prăbușire, prin izgonirea din paradis. Recîștigarea misticei unități pierdute e simbolizată de V. Hugo prin „sfîrșitul Satanei". Un Satan mîntuit, reprimit în cer, își pierde însă calitatea de titan răzvrătit. În general însă, în mitologia creată de poeții romantici, Lucifer, îngerul căzut, mîndru de căderea lui, rămîne un simbol al revoltei și demonismul o atitudine protestatară.

GENIUL

Conceptul de geniu nu reprezintă o descoperire a filozofiei sau esteticii romantice. Tudor Vianu a arătat șerpuirea multiseculară a acestei idei de-a lungul culturii antice și moderne, adevărată istorie cunoscînd momente de culminație în Renaștere și romantism. [2] Pentru estetica romantică, ideea de geniu este însă constitutivă și în mod suprem expresivă, ea sintetizînd o întreagă viziune asupra procesului de

[1] Gaëtan Picon, V. Hugo, *Histoire des littératures*, vol. III, Encyclopédie de la Pléiade, p. 930.
[2] Tudor Vianu, *Istoria ideii de geniu*, Postume, E.L.U., 1966.

creație artistică. Încă în preromantism se impune ideea originalității în creație, originalitate incompatibilă cu observația regulilor ce dominaseră procesul de creație în clasicism.

Dubos, în ale sale *Réflexions critiques sur la poésie et sur la peinture* (1719), vedea în geniu un „entuziasm divin". „Numim geniu aptitudinea primită de un om de la natură de a face bine și ușor lucruri pe care alții nu le fac decît foarte prost, chiar cînd își dau multă osteneală. Învățăm să facem lucrurile pentru care avem geniu cu aceeași ușurință cu care vorbim limba noastră maternă..."

Edward Young scria în *Conjectures on original poetry* (1759): „Regulile sînt niște cîrje: pentru șchiopi ele sînt un sprijin necesar, pe omul sănătos îl împiedică la mers". Și tot Young: „Geniul se deosebește de un spirit judicios și solid ca un vrăjitor de un bun arhitect".

Herder vorbise despre geniul „natural", expresie a unei spontaneități neîngrădite de reguli. Geniu „natural", „demiurg", „vrăjitor" — acestea sînt calificări atribuite în epoca de renaștere poetică, numită preromantism, creatorului de artă, căruia clasicismul îi ceruse în primul rînd conformitate la reguli, gust, stăpînire a meșteșugului.

Vizionarul William Blake vede în geniu pe făuritorul întregii structuri umane, criteriu unic al unei posibile uniri a oamenilor și creator de credințe. „Religiile tuturor națiunilor derivă din receptarea — proprie fiecărei națiuni — a Geniului Poetic" (*Toate religiile sînt una singură,* 1788).

În romantismul dominat de ideea originalității și organicității creației, ideea de geniu devine un laitmotiv filozofic și estetic cu importante rezonanțe în creația literară, iar geniul — ca figură reprezentativă — una dintre cele mai expresive ipostaze ale tipologiei romantice. Sprijinită de autoritatea filozofiei, ideea de geniu devine pivotul multora dintre operele programatice ale romantismului. August Wilhelm Schlegel asociază geniul cu idealul universalității și-i atribuie o virtuozitate care, în spirit schlegelian, este sinonimă cu energie productivă. Jean Paul Richter în *Vorschule der Aes-*

thetik vede în fantezie — facultate prin excelență totalizatoare a tuturor înzestrărilor spiritului — manifestarea cea mai caracteristică a geniului. Geniul, spune Jean Paul, e înzestrat nu numai cu suprema facultate creatoare, ci și cu darul unei reflexiuni *(Besonnenheit)* profunde, ce îngăduie acea obiectivare care a fost pentru Kant și va fi și pentru Schopenhauer marca genialității: „Există... o reflexiune de un ordin mai elevat, aceea care împarte în două însăși lumea interioară și distinge eul de imperiul său, pe creator de lumea sa" [1]. Conștiința geniului se bucură de o libertate desăvîrșită, datorită tocmai deplinei armonizări între facultăți: „Ceea ce păstrează eului (geniului) libertatea reflexiunii, este jocul și mișcarea marilor sale facultăți, dintre care nici una nu poate deveni într-atît de precumpănitoare încît să constituie un alt eu opus primului; iar el le poate hărăzi pe rînd mișcare și odihnă, fără ca vreodată creatorul să se confunde cu opera sa" [2]. S-ar părea că pentru teoreticienii romantici ai geniului doar personalității geniale îi este dat să depășească starea conflictuală, de sfîșiere interioară, caracteristică sufletului romantic.

Există, în structura geniului, și elementul instinctual, inefabil — „ceea ce scapă conștiinței" [3], dar geniul rămîne o „facultate divină" [4], datorită tocmai forței sale unificatoare („căci ceea ce este uman e multiplu, divinul este unic") [5]. Geniul realizează totalitatea, are percepția universalității, „talentul nu prezintă decît părți" [6].

Pentru Coleridge geniul este, în primul rînd, deținător al imaginației (forța esemplastică), facultatea creatoare și unificatoare, în timp ce fantezia — putere combinatorie — este

[1] Jean Paul Richter, *Vorschule der Aesthetik*, Stuttgart und Tübingen, 1813, pp. 67—68.
[2] Id., p. 69.
[3] Id., p. 74.
[4] Id., p. 80.
[5], [6] Id., p. 85.

a talentului.[1] Pentru V. Hugo, Shakespeare, cu forţa lui de a naşte lumini, este însăşi imaginea geniului, demiurgul creator de universuri.

Multe dintre aceste opinii estetice cu privire la structura geniului receptează sugestii filozofice, pentru că în romantism şi în momentul premergător lui, problema geniului devine o preocupare a filozofiei. În a sa *Critică a puterii de judecată*. Kant vede în geniu o energie a naturii, o forţă înnăscută, care nu are nevoie de reguli, fiindcă nu lucrează după metode conştiente. Puterea lui transformatoare se reclamă de la natură, prin el „natura dă reguli artei".[2] Subliniind originalitatea funciară a geniului, Kant operează însă disocieri între originalitatea care poate fi absurdă şi originalitatea *exemplară*.[3] Tudor Vianu subliniază inconsecvenţa acestei discriminări, care imprimă un caracter eclectic doctrinei kantiene a geniului, dat fiind că dacă ideea de originalitate mineză estetica clasică, bazată pe norme, ideea de exemplaritate ne întoarce la „estetica imitaţiei modelelor".[4]

Tipologia geniului, aşa cum o conturează literatura romantică, pare să aibă mai multe afinităţi cu doctrina lui Schopenhauer. Unele reprezentări ale geniului în romantism sînt într-adevăr direct tributare filozofiei schopenhaueriene, altele — anterioare răspîndirii pesimismului filozofic schopenhauerian şi, în general, filozofic indiferente — ne familiarizează de timpuriu cu figura geniului inadaptabil, nefericit, strivit de criteriile mercantile ale unei lumi prozaice sau brutale.

Schopenhauer vedea în geniu singura forţă aptă să se opună voinţei de a trăi, pornire absurdă şi irezistibilă a fiinţei biologice, realitate ultimă decisivă în lumea materiei anorganice, ca şi în domeniul organicului pînă la nivelul mani-

[1] S. Coleridge, *Biographia Literaria*, vol. II, p. 19.
[2] Immanuel Kant, *Kritik der Urteilskraft*, Felix Meiner, Leipzig, 1924, p. 160.
[3] Id., p. 161.
[4] Tudor Vianu, op. cit., pp. 76—77.

festărilor celor mai elevate ale omului. De servitutea acestei voințe oarbe, spiritul poate scăpa prin ataraxie, prin cufundare în *nirvana* (soluție pe care religiile orientale și, mai ales, budismul, i-o sugerează filozofului). Geniul, prin inteligența sa anormală, prin contemplarea dezinteresată care-l pune în contact direct cu ideile generale, este prin excelență apt să se elibereze de voința de a trăi. În schimb anormalitatea lui, care-l apropie de zonele nebuniei, îi asigură o existență nefericită. Solitar, neînțeles, ostracizat din lumea pe care superioritatea lui o respinge, geniul este destinat nenorocirii.[1]

Tema condiției nefericite a geniului pare să se fi dezvoltat însă paralel cu unele implicații moderne ale însăși ideii de geniu. În *Torquato Tasso*, tragedie scrisă în urma călătoriei în Italia, tragedie pe care Schopenhauer o invocă în sprijinul concepției sale despre geniu[2], Goethe, pînă atunci poet de curte la Weimar, vedea în destinul lui Tasso condiția creatorului într-o lume care-l socotește un ornament de o utilitate contestabilă. Dependent de generozitatea unui mecenat, Tasso are conștiința dureroasă a totalei lui dezarmări într-o lume care prețuiește activitatea practică. Nefericit în dragoste, trebuie să-și recunoască inferioritatea față de Antonio, diplomatul curții, omul de acțiune util și practic. Sensibilitatea exacerbată de artist nu-i permite lui Tasso decît să resimtă și mai acut carențele lui, pe care Goethe, în numele unui ideal al acțiunii, nu le ignoră. Romantismul însoțește însă tabloul nefericirii geniului cu o valorificare supremă a acestui fenomen excepțional.

Pesimist prin structură psihică și prin destin social, Alfred de Vigny a acordat temei geniului nefericit, într-o ambianță care rănește sensibilitatea, un loc important în opera lui. Cîteva date ale biografiei poetului englez Thomas Chatterton îi sugerează o dramă a condiției poetului (*Chatterton*, 1835). Chatterton, poet mizer, trăiește în casa fabrican-

[1] Arthur Schopenhauer, op. cit., vol. I, pp. 253 și următoarele.
[2] Id., vol. I, p. 259.

tului John Bell, de a cărui soție, Kitty, e îndrăgostit. Calomniat, învinuit de plagiat, tratat cu aroganță, Chatterton își arde manuscrisele și se sinucide. Chatterton este mai degrabă abulic, și elementul titanic sau demonic, adesea asociat genialității în viziunea romantică, este absent din caracterul lui. Din aceeași idee a nefericirii geniului crește și dialogul *Stello* (1832), anterior dramei *Chatterton*. Visătorul Stello, călăuzit de straniul Docteur Noir prin labirintul gîndurilor, evocă destinul desperat al unor poeți neînțeleși și striviți de lumea din jur : printre ei Chatterton și Chénier. La dimensiunile mitice pe care le pretinde inspirația biblică, Vigny tratează tema omului ales, singur și nefericit în poemul *Moise* (1826), inclus în ciclul *Poeme antice și moderne*. De pe o înălțime, Moise privește spre pămîntul făgăduinței către care și-a călăuzit poporul, dar pe care el nu-l va vedea niciodată. Temut, singur și știutor, profetul regretă condiția de om ignorant și obișnuit. Puterea îl apasă, știința îl face nefericit. Singur, față-n față cu divinitatea, exprimă acesteia tristețea lui :

Hélas ! Je suis, Seigneur, puissant et solitaire,
Laissez-moi m'endormir du sommeil de la terre ! [1]

Ceva din tema condiției disperate a omului superior, înzestrat cu inteligență profundă, sensibilitate excesivă, și animat de idealuri etice elevate, ființă inadaptabilă și destinată nenorocirii, transmite și romanul lui Hölderlin *Hyperion*.

Romantismul, mai ales în versiunea lui germană, și-a făurit imaginea geniului înzestrat cu puteri magice, apt să intre în contact mistic cu forțele supranaturale. Novalis atribuie spiritului și, în cea mai mare măsură, geniului forțe oculte, capacitatea de a acționa prin magie asupra naturii. Un asemenea geniu este poetul vizionar, vrăjitor, adevărat

[1] Stăpîne,-s vai ! puternic și singur precum sînt
S-adorm mă lasă-n somnul eternului pămînt !
Traducere de *Ion Marinescu*

mediator între lumea transcendentă şi materie — Klingsohr — din romanul simbolic *Heinrich von Ofterdingen.* Forţe oculte atribuie şi E.T.A. Hoffmann straniului său personaj, muzicianului Johannes Kreisler, din suita de articole muzicale reunite sub titlul de *Kreisleriana* (1814) şi din *Opiniile despre viaţă ale motanului Murr* (1822). Kreisler apare în primul articol din seria celor douăsprezece, articol intitulat *Durerile muzicale ale Kapellmeisterului Kreisler,* în situaţia penibilă a unui artist silit să asiste la un divertisment muzical monden. Portretul lui încă nu are atributele demonice pe care i le va acorda Hoffmann în *Motanul Murr,* ci comunică doar ironia scriitorului faţă de filistinismul artistic, asfixiant pentru creatorul de artă. În versiunea definitivă, portretul lui Kreisler, muzicant genial şi tenebros, e conceput sub semnul demoniei. Absorbit de muzică şi de natură, receptiv la glasuri enigmatice, Kreisler e un artist romantic, neguros, fantast şi de un sarcasm nimicitor, căci *Kapellmeister*-ul trăieşte, pînă în momentul misterioasei sale dispariţii, în preajma unei curţi meschine, mîncată de intrigi şi ridicol veleitară. Ca geniu muzical, înzestrat cu puteri luciferice, Kreisler are acces spre o lume magică, o suprarealitate ce scapă neiniţiaţilor, muzica fiind, după Hoffmann şi alţi romantici, un mijloc de iniţiere în enigmele naturii şi o etapă în aspiraţia către infinit. În Kreisler coexistă trăsături ale tipului demonic cu cele ale geniului. E o interferenţă tipologică frecventă în romantism, aşa cum a arătat şi portretul lui Toma Nour din *Geniu pustiu.*

Geniul nefericit, în felul cum apare personajul în literatura romanticilor din prima jumătate a secolului al XIX-lea, nu este ecoul vreunei receptări a doctrinei schopenhaueriene, ci reprezintă sensibilizarea într-un mit literar a fenomenului de inadaptabilitate care, în romantism, s-a concretizat tipologic atît de variat.

La Eminescu ideea de geniu, aşa cum o simbolizează poetic Hyperion — Luceafărul, se constituie, în mod cert, în urma asimilării unor sugestii schopenhaueriene.

Receptarea ideilor filozofice în romantism se face în moduri foarte deosebite, particulare fiecărei personalităţi poetice în parte. Unele idei pluteau în aer şi descoperirea unei influenţe filozofice nu presupune, de aceea, în mod obligatoriu, frecventarea asiduă a unui sistem de către un poet. Contacte se puteau uşor stabili între autorii unor sisteme dominate de ideea legăturilor magice între om şi natură şi poeţii romantici, cu atît mai mult cu cît ipostaza de filozof şi estetician e uneori complimentară în romantism aceleia de creator poetic (Jean Paul e doar un exemplu). În cazul lui Eminescu s-a semnalat o afinitate între *Weltschmerz*-ul de atîtea ori exteriorizat liric în poezia eminesciană (ca şi în aceea a lui Lenau, Vigny şi a altor romantici necontaminaţi de gîndirea schopenhaueriană) şi pesimismul metafizic al filozofului. „Setos de filozofie, el (Eminescu) a găsit în metafizica lui Schopenhauer un răspuns teoretic la propria lui nelinişte, la veninul ascuns în lirismul său, în sîmburele emoţionalităţii lui" scrie I. Negoiţescu [1], pentru care Eminescu parcurge între filozofie şi poezie o traiectorie deosebită de a celorlalţi romantici („Dacă drumul filozofiei romantice merge de la abstract la viziune, drumul lui Eminescu pleacă de la viziune spre abstract" [2]). Geniul este acela care vorbeşte sarcastic în *Glossa*, dezvoltînd argumente schopenhaueriene şi recomandînd răceala, ataraxia, refuzul participării la spectacolul înjositor al vieţii.

În complexa sinteză lirică, pe care o oferă *Luceafărul*, tema geniului şi a raporturilor sale cu lumea este centrală. Hyperion, care reţine trăsături ale demonului romantic (e trist şi obosit de nemurire), poartă numele titanului mitologic şi năzuieşte ca atîţia nemuritori romantici (Demonul lui Lermontov, Jupiter al lui Kleist) la „o oră de iubire". Străbătînd spaţiile cosmice, el se arată fiinţei terestre, la a cărei iubire rîvneşte, şi se reîntoarce în sferele cereşti pentru a cere Creatorului eliberarea de porunca nemuririi. Treptat ipostazele posibile pe care le întruchipează Hyperion — demonul,

[1] Op. cit., p. 140.
[2] Id., p. 141.

titanul — pălesc pentru a lăsa în plină lumină acel simbol, pe care Eminescu însuşi l-a lămurit.[1] Aspiraţia spre iubirea pămîntească, spre „lume" e zădărnicită. Infidelitatea Cătălinei, imposibilitatea ei de a se uni cu nemuritorul, a cărui fascinaţie o resimte, iau caracterul necesităţii implacabile din care geniul trebuie să se smulgă. Condiţia terestră nu poate fi a Luceafărului. Exilat voluntar, el îşi exprimă, în termeni schopenhauerieni, adeziunea la singura sferă care este a generalităţii : sfera contemplaţiei pure, dezinteresate, reci, sfera astrală.

„Luceafărul — temă comună a Romantismului — e mintea contemplativă, apolonică, cu o scurtă criză dionisiacă, aspirînd la fericirea edenică a topirii în natură, care îi este însă refuzată prin faptul dilatării acelui epifenomen ce dă cunoaşterea mecanicii lumii şi anume conştiinţa, în vreme ce Cătălina simbolizează obscuritatea instinctului înfrăţitor cu natura..." [2]

Variantele multiple pe care le oferă istoria bogată şi întinsă în timp (*Luceafărul* e din 1883) a tematicii geniului în romantism, ca şi interferenţele acestei teme cu alte cîteva teme majore (tematica titanică, demonică, onirică sau cosmică) ne fac să privim „geniul" nu doar ca un concept estetic sau o ipostază a inadaptabilităţii, ci ca pe un mit cu mare forţă de radiaţie, apt să lumineze aspecte definitorii ale *Weltanschauung*-ului romantic, un mit revelatoriu pentru înţelegerea romantică despre procesul creaţiei şi despre legăturile artistului cu imanenţa şi transcendenţa.

BOALA SECOLULUI

Contemporanii şi succesorii imediaţi l-au socotit pe Byron răspunzător şi pentru răspîndirea unei atitudini romantice, la prima vedere, de semn contrar faţă de aceea demonică, în realitate, complimentară acesteia sau combinabilă cu ea în

[1] Vezi Matei Călinescu, *Titanul şi geniul în poezia lui Eminescu*, pp 160 şi următoarele, E.P.L., 1964.
[2] G. Călinescu, *Opera lui Mihai Eminescu*, vol. I, p. 72.

dozaje foarte felurite. E vorba de *spleen*-ul englezesc, a cărui variantă franceză a fost *le mal du siècle*; de acea iremediabilă melancolie, pe care germanii au numit-o *Weltschmerz*. Fascinați de personalitatea romanticului englez, oamenii timpului au privit această stare afectivă ca pe un morb, o epidemie de sursă englezească. Peciorin al lui Lermontov afirma, în 1840, că moda plictiselii au scornit-o englezii. În realitate, încă înainte ca melancolicii și tenebroșii eroi ai poemelor orientale byroniene să-și fi afișat plictisul, înainte ca autorul lor să-și fi plimbat prin saloanele londoneze melancolia obosită și blazarea precoce, tristețea vagă, nostalgia ce nu se cristalizează în vreo aspirație distinctă, dezorientarea care oscilează între abulie și cinism aparținuse multor personaje literare. Și nu e nevoie să mergem atît de departe în direcția trecutului, încît să ajungem la Werther și wertherism, cu atît mai mult cu cît în setea arzătoare de absolut a eroului geotheian, distingem o notă de titanism, care era în spiritul *Sturm und Drang*-ului. Werther — titan al sensibilității — știa de ce este nefericit și sinuciderea lui echivala cu un act de protest. J.-J. Rousseau era convins că nefericirea lui se datorează unei civilizații corupte, care s-a depărtat, cu consecințe fatale, de natură. Pentru nici unul dintre ei tristețea, „boala" sufletească nu se însoțea de voluptate și orgoliu. Afirmația se poate menține și cu privire la desperata confesiune a italianului Ugo Foscolo, *Ultimele scrisori ale lui Iacopo Ortis* (*Ultime lettere di Iacopo Ortis*, 1802). Indiferent dacă-l socotim pe autorul *Mormintelor* un poet preromantic sau un romantic (și o posibilă controversă în acest sens, controversă referitoare la cîțiva dintre scriitorii de la sfîrșitul secolului al XVIII-lea și începutul celui următor — printre ei Hölderlin — este pe cît de dogmatică pe atît de inutilă), romanul de tinerețe *Ultimele scrisori ale lui Iacopo Ortis* continuă linia confesiunilor de tip wertherian sau rousseauist într-o modalitate determinată de intensa experiență istorică a autorului în atmosfera prerisorgimentală a Italiei. Stabilirea unui asemenea determinism nu solicită nici un efort de interpretare. Efuziunile lui Iacopo Ortis sînt lipsite de echivoc în această direcție. În scrisorile patetice și exaltate pe care le adresează

prietenului său Lorenzo, Iacopo îşi plasează singur drama interioară în contextul istoriei contemporane italiene. Italia a fost trădată de Napoleon, care-i făgăduia libertatea, şi vîndută Austriei. Personajul îşi exprimă deznădejdea, iluziile spulberate, într-un stil crispat, declamator. Pe alocuri retorismul nici n-are măcar acoperirea unor sentimente gradate şi în permanentă mişcare. Romanul nu oferă un crescendo tensional, pentru că nota lui rămîne, dintr-un capăt la celălalt, disperarea. Pe fondul decepţiei politice trăite de tînărul patriot se suprapune drama erotică. Iubirea lui Ortis pentru Teresa este, de la început, prin imposibilitatea împlinirii, generatoare a unei stări de neîntreruptă criză. Sentimentul tragic al imposibilităţii realizării idealului erotic domină întreaga confesiune. Sinuciderea este iminentă şi finalul e conţinut în prima pagină a cărţii. Deşi se declară uneori melancolic, devorat de plictis, cuprins de toropeală, Ortis e un excesiv, a cărui vocaţie este nefericirea paroxistică. Tristeţea lui, dorinţa lui de moarte nu se asociază cu nici o urmă din acea voluptate a melancoliei şi durerii cu care ne familiarizează atîtea pagini lirice scrise în romantism şi nici cu acea dezagregare a personalităţii caracteristică multora dintre cei atinşi de morbul veacului romantic. Există, dimpotrivă, la Ortis, o acută şi nemodulată suferinţă şi o concentrare a tuturor posibilităţilor psihice în vederea trăirii celei mai intense a sentimentului deznădejdii. Atitudinea altor scriitori în raport cu starea neurotică, privită ca o valenţă a sufletului romantic, mi se pare mai caracteristică. Novalis afirma cu orgoliu, într-unul din fragmentele sale, că „boala aparţine plăcerilor omeneşti la fel ca şi moartea“ [1].

Concomitent cu titanul romantic, care provoacă cerul cu gesturi colosale de revoltă, apare în romantism personajul descumpănit, a cărui sensibilitate exacerbată şi uneori efeminată, rănită de o ambianţă brutală, îl face să se scufunde în sine, să caute refugiu, să renunţe la atitudini active sau, prematur vindecat de iluzii şi devorat de plictiseală, să com-

[1] Novalis, *Schriften*, Bibliographisches Institut, Leipzig, vol. IV, p. 171.

penseze tristeţea prin blazare. Libertinul William Lowell din romanul cu acelaşi nume (1796) al lui Ludwig Tieck, personaj care se depravează din plictiseală şi dezorientare, precedă cu puţini ani *Titanul* lui Jean Paul Richter (1803). Cele două atitudini par manifestări ale aceluiaşi complex de inadaptare.

Chateaubriand, Senancour, Benjamin Constant au creat figuri de tineri contaminaţi de morbul veacului, personaje în a căror structură psihologică experienţele intime ale autorilor lor au căpătat o pondere hotărîtoare. Aceste personaje — René, Obermann, Adolphe — sînt anterioare lui Childe Harold şi Lara, aşa încît, şi de data aceasta, poetului englez i s-a atribuit paternitatea unor atitudini pe care nu le-a inaugurat, dar pe care, neîndoielnic, le-a ilustrat în modul cel mai spectaculos.

Una dintre primele versiuni ale melancolicului romantic, bîntuit de nelinişti nelămurite, mînat de dorinţa evaziunilor, este personajul autobiografic din povestirea *René* a lui Chateaubriand (1802). René este tragic predestinat, naşterea lui a pricinuit moartea mamei, bucuriile lui se învecinează, se împletesc cu tristeţea, singurul lui ataşament — pentru sora sa Amélie — devine o sursă de oroare, pentru că Amélie îl iubeşte incestuos. Caută uitare în călătorii ; ruinele şi mormintele îl atrag ca un simbol al deşertăciunii omeneşti ; peisajul sălbatic, natura exotică, luxuriantă a Americii încă virgine îl fascinează, deşteptînd în el reminiscenţe rousseauiste. Meditaţiile lui sînt dominate de melancolie şi de gîndul la zădărnicia tuturor lucrurilor. Liniştea n-o găseşte nicăieri, sentimentul de vid interior şi de singurătate pustiitoare nu-l părăseşte, nostalgia infinitului în timp şi în spaţiu, sentiment ce cheamă moartea îl obsedează : „Toamna mă surprinse în mijlocul acestor nelinişti ; am intrat cu încîntare în anotimpul furtunilor. Uneori aş fi vrut să fiu unul dintre acei războinici ce rătăceau în mijlocul vînturilor, al norilor, al fantomelor, alteori invidiam soarta păstorului pe care-l vedeam încălzindu-şi mîinile la focul umil de vreascuri aprins într-un colţ de pădure. Ascultam cîntecele lui melancolice, care-mi aminteau că, în orice ţară, cîntecul firesc al omului este trist, chiar şi atunci cînd exprimă fericire. Inima noastră e un

instrument incomplet, o liră căreia îi lipsesc strune şi pe care sîntem siliţi să exprimăm accentele bucuriei, folosind tonul consacrat suspinelor. Ziua rătăceam prin hăţişurile la capătul cărora începeau pădurile. Cu ce puţin se mulţumeau visurile mele ! O frunză veştedă, pe care vîntul o alunga în faţa mea, un bordei al cărui fum se înălţa spre vîrfurile dezgolite ale copacilor, muşchiul care tremura pe trunchiul unui stejar în suflarea vîntului, o stîncă răzleaţă, un iaz pustiu, pe care foşnea papura ofilită ! Clopotniţa izolată ce se înălţa departe, în vale, mi-a atras de multe ori privirile ; adesea urmăream păsările călătoare care zburau deasupra capului meu. Îmi închipuiam malurile neştiute, meleagurile îndepărtate spre care zburau ; aş fi vrut să fiu pe aripile lor. Un instinct tainic mă tulbura ; simţeam că eu însumi nu sînt decît un călător ; dar un glas din ceruri părea a-mi spune : «Omule, anotimpul călătoriei tale încă n-a venit ; aşteaptă să se stîrnească vîntul morţii ; atunci îţi vei desfăşura zborul spre meleagurile necunoscute după care tînjeşte inima mea !»

Stîrniţi-vă repede, furtuni dorite, care trebuie să-l duceţi pe René spre spaţiile unei alte vieţi ! Rosteam aceste cuvinte, umblînd cu paşi mari, cu obraji aprinşi, cu vîntul în plete, nesimţind nici ploaia, nici bruma, încîntat, frămîntat, stăpînit parcă de demonul inimii mele".

Cele mai multe dintre simptomele ce trădează morbul timpului mi se par prezente în această pagină, sugerate prin mijloace variate, printre ele o seamă de valori de stil. Evocarea unui peisaj de toamnă furtunoasă, evocare făcută cu amintiri ossianice în primele rînduri ale fragmentului, aluzia la simplitatea vieţii păstorului rostită în accente rousseauiste sporesc melancolia confesiunii. Atracţia spre ceea ce este final, crepuscular, muribund, se vădeşte în mulţimea epitetelor ce sugerează moartea, declinul, izolarea : „frunză veştedă" ; „vîrfuri dezgolite" ; „iaz pustiu" ; „papură ofilită" etc. Invocaţia finală, de un retorism grav, invocaţie care regăseşte sunetul ossianic, încheie într-o vibraţie acută o melancolică tînguire. Dezgustul de viaţă, plictisul lui René sînt compatibile cu o stare de exaltare romantică, adesea exprimată

grandilocvent, așa cum arată și fragmentul de mai sus. René este, în realitate, un pasionat, dominat de imaginație, și confesiunea lui — a autorului — poate fi privită, așa cum o privește Gaëtan Picon în *Istoria literaturii franceze*[1], ca un act de „psihanaliză eliberatoare". René găsește consolare în religie. E leacul morbului, pe care îl recomandă Chateaubriand. „Boala" nici nu este de altfel pentru autorul *Geniului creștinismului* un produs exclusiv al civilizației. Chactas, indianul bătrîn care, în povestirea *Atala*, istorisește lui René nefericita lui iubire din tinerețe pentru Atala, fiica unui trib vrăjmaș, aventură ce se consumă pe fondul unei naturi luxuriante și virgine, constată, ca și René, învecinarea durerii cu plăcerea. Și Chactas găsește, așa cum va găsi și René, alinare în credință.

Melancolia lui René și a lui Chactas, proiectări ale subiectivității autorului, poate fi privită ca expresia unui sentiment de inadaptabilitate care, la Chateaubriand, descendent al unei vechi familii nobiliare, a luat, în timpul revoluției și al anilor de emigrație, forme acute. Inadaptabilitatea lui René se manifestă prin gesturi decisive — fuga de civilizație, îmbrățișarea credinței — și se exprimă retoric.

Nu exteriorizarea retorică și efuzivă domină romanul-confesiune al lui Senancour *Obermann* (1804), care ne oferă, o dată cu o nouă versiune a morbului veacului, un studiu introspectiv al abuliei. Obermann este un tînăr care, în urma unei deceptii în iubire, amintită de cîteva dintre scrisorile acestei confesiuni sub formă epistolară, hotărăște să se retragă în singurătate, în mijlocul naturii elveține. Natura este unica ambianță ce oferă oarecare consolare acestui suflet apăsat de melancolie și devorat de plictiseală (cuvîntul plictiseală — *ennui* — revine obsedant ca un laitmotiv în scrisorile personajului). Elogiul simplicității naturale și al virtuților mîngîietoare ale naturii îl face, în accente rousseauiste, acest tînăr, care oscilează neîntrerupt între dorința de liniște și simplicitate dictată de un ideal al moderației și aspirația nestăpînită, ardentă, către un absolut intangibil. Obermann

[1] Op. cit., p. 100.

are permanent sentimentul vidului, al sterilității vieții sale, a cărei „flacără subit aprinsă și prea vie a ars în gol și s-a stins fără a fi luminat nimic". În autoportretul, pe care și-l trasează, sentimentul izolării, chiar al înstrăinării atinge proporții ce-l apropie pe Obermann de înstrăinații unor momente mult ulterioare din istoria literaturilor: „Climaturi dulci, locuri frumoase, cerul nopților, sunete neobișnuite, vechi amintiri; timpul, prilejuri; o natură frumoasă, expresivă, afecțiuni sublime, totul a trecut prin fața mea; totul mă cheamă și totul mă părăsește. Sînt singur; forțele ce sălășluiesc în inima mea rămîn neîmpărtășite, acționează în interior, așteaptă; iată-mă în lume, rătăcitor, solitar, în mijlocul mulțimii care nu înseamnă nimic pentru mine; asemenea omului de mult lovit de o surzenie accidentală și al cărui ochi lacom se fixează asupra tuturor ființelor mute ce trec agitîndu-se prin fața lui. Vede totul și totul îi este refuzat; ghicește sunetele pe care le iubește, le caută, dar nu le aude; suferă de tăcerea tuturor lucrurilor, în mijlocul zgomotului acestei lumi. Totul i se arată, el nu poate prinde nimic; armonia universală este în lucrurile exterioare, este în imaginație, dar nu și în inima lui; el rămîne despărțit de totalitatea ființelor cu care nu mai are nici un contact; totul există zadarnic înaintea lui; el trăiește singur, absent în lumea celor vii". Obermann cunoaște și el voluptatea melancoliei, ca și personajele lui Chateaubriand, și, mai ales, durerea de a fi pierdut în mod irecuperabil facultatea de a dori. În Obermann se întîlnesc perspectivele a două epoci și mentalități. Cu luciditatea analitică și dorința de a se cunoaște pe sine, moștenită de la moraliștii veacurilor clasice, cu aspirația spre echilibru și cu rousseauismul său, el aparține trecutului; neliniștea și *spleen*-ul care-l devorează fac din el un copil al veacului. De altfel definiția pe care o dă Obermann omului are în vedere tipul romantic: „omul este o ființă care se agită pentru a găsi ceea ce caută și se agită și mai tare cînd n-are nimic de căutat, care nu vede în ceea ce a obținut decît un mijloc pentru a obține altceva și care, atunci cînd se bucură, nu găsește în ceea ce a dorit decît un imbold nou

pentru a înainta spre ceea ce nu dorea, (o fiinţă) care preferă să năzuie spre ceea ce-l sperie decît să nu mai aştepte nimic ; a cărei cea mai mare nenorocire ar fi să nu mai sufere de nimic ; pe care obstacolele îl îmbată ; pe care plăcerile îl coplesesc, care nu ţine la odihnă decît după ce a pierdut-o, şi care, mereu mînat din iluzie în iluzie, nu are, nu poate avea decît iluzii şi nu poate decît să viseze viaţa". Personaj straniu, atras de meditaţii ce privesc simbolica numerelor, doctrinele mistice, eterna analogie, Obermann a dat de gîndit unor scriitori şi poeţi de mai tîrziu, din generaţia lui Nerval şi Baudelaire.

Confesiunea lui Obermann este dintre acelea în care morbiditatea înlesneşte o introspecţie de o mare acuitate analitică. Boala veacului a mai prilejuit asemenea sondaje. Cînd personajul îşi stăpîneşte exaltarea, se abţine de la efuziuni şi grandilocvenţă exterior orientate, psihologia este în cîştig.

Aşa se întîmplă în romanul analitic al lui Benjamin Constant — autor al unui *Jurnal,* care reconstituie un suflet zbuciumat, sfîşiat de antagonismul dintre veleităţile unui ambiţios şi o abulie melancolică. *Adolphe* (1816), roman de o extremă simplicitate, descrie dragostea dintre un tînăr sensibil şi orgolios şi o femeie pasionată şi tomnatică. Nuditatea intrigii, puţinătatea evenimentelor amintesc de romanul psihologic al doamnei de La Fayette ; cadrul, pitorescul, portretele fizice sînt aproape inexistente. E un roman analitic de factură clasică ; doar personajul principal are o structură romantică, fiind atins de o formă specială a bolii veacului, ale cărei simptome le indică autorul în prefaţă : „Am vrut să zugrăvesc în Adolphe una dintre principalele maladii morale ale secolului nostru ; acea oboseală, acea incertitudine, acea lipsă de forţă, acea analiză perpetuă care dublează orice sentiment cu un gînd ascuns *(arrière-pensée)* şi care prin aceasta corupe sentimentele din chiar clipa naşterii lor". Gaëtan Picon numeşte boala lui Adolphe „boala conştiinţei de sine" [1]. Adolphe, ca şi autorul lui, ca şi Obermann, „n-a

[1] Op. cit., p. 1017.

putut niciodată uita că trăieşte" [1]. Se priveşte trăind, priveşte şi consemnează cum se stinge dragostea pentru Eleonora.

Coordonatele sociale ale „maladiei" de care sînt atinşi atîţia romantici au putut fi reprezentate, în cazul lui Chateaubriand, de evenimente zguduitoare pentru certitudinile unui nobil. Confesiunea lui Musset indică alt context istoric şi spiritual. În *Spovedania unui copil al veacului* (*Confession d'un enfant du siècle*, 1836) Musset arată cu exces de retorism că sursa tristeţii şi neliniştii e decepţia adîncă resimţită de generaţia poetului faţă de neîmplinirea făgăduielilor făcute de revoluţie şi de imperiul lui Napoleon. „Zămisliţi între două bătălii, crescuţi în internate, în zgomotul tobelor, mii de copii se priveau cu ochi întunecaţi, încordîndu-şi muschii plăpînzi. Din cînd în cînd, apărea un tată însîngerat, îi ridica la pieptul lui încărcat de decoraţii, îi lăsa jos şi, încălecînd, pleca iar (...). Toţi copiii aceia erau picături dintr-un sînge fierbinte care inundase pămîntul şi se născuseră în sînul războiului pentru război. Timp de cincisprezece ani li se povestise despre zăpezile Moscovei şi soarele piramidelor. Nu ieşiseră din oraşele lor, dar li se spusese că prin fiecare barieră a acestor oraşe se mergea către o capitală a Europei (...). Trei elemente alcătuiau deci viaţa care se oferea atunci tinerilor : în urma lor un trecut pe veci distrus, zvîrcolindu-se încă pe ruinele sale, împreună cu toate rămăşiţele veacurilor de absolutism ; înaintea lor aureola unui orizont fără margine ; asemănător oceanului care desparte vechiul continent de tînăra America, ceva fără contur şi nedecis, o mare zbuciumată şi lacomă de naufragii, străbătută din cînd în cînd de o pînză albă, îndepărtată, sau de vreun vapor pufăind din greu ; cu un cuvînt, veacul prezent în care nu ştii, la fiecare pas pe care-l faci, dacă ai călcat pe o sămînţă sau pe un gunoi. Iată din ce haos trebuia atunci să alegi ; iată ce aveau în faţă copiii aceştia plini de viaţă şi îndrăzneţi, fii ai imperiului şi nepoţi ai revoluţiei."

[1] Jacques Bompart, Introducere la *Adolphe*, Société des Belles — Lettres, 1946, p. V.

Evgheni Oneghin al lui Puşkin, personaj conceput de autorul său în răstimpul 1825—1830, poartă moştenirea grea a eroilor byronieni şi a melancolicului René, dar este un boier rus care suferă de inactivitatea strivitoare a castei sale. Bogat, cultivat, *dandy*, el este pradă unei blazări incurabile, unei plictiseli în a cărei atmosferă rarefiată nu poate germina nici o aspiraţie. În lumea mondenă, pe moşia lui, boala îl urmăreşte. Morbul, ca şi moşia, reprezintă beneficiul unei moşteniri. În conacul unde unchiul lui se certase patruzeci de ani cu chelăriţa şi strivise muşte pe geamuri, nici chiar elanurile generoase de boier luminat, care întocmeşte legi noi, nu-l pot salva pe Oneghin de indiferenţa faţă de oameni. De iubire se crede incapabil ; are totuşi cinstea s-o prevină pe Tatiana de inaptitudinea lui pentru orice ataşament. Evgheni Oneghin cumulează trăsături care sînt ale inadaptabilului romantic şi altele ce prefigurează un tip cu intensă circulaţie în romanul ce se va scrie începînd de la mijlocul secolului al XIX-lea pînă la sfîrşitul lui şi mai tîrziu : tipul ratatului, care în literatura rusă se va impune în varianta numită „omul de prisos".

Personajele romantice, spuneam, trăiesc mutaţii dicisive, adesea spectaculos prezentate. În acord cu viziunea romantică — precumpănitor globală — transformarea caracterelor e interesantă în vederea momentului paroxistic. E importantă transformarea lui Ruy Blas din valet în ministru, a lui Jean Valjean în filantrop. E important, în spirit romantic, rezultatul crizei care a făcut din Conrad un rebel în faţa legii, din René un melancolic care evadează în timp şi spaţiu. Etapele intermediare sînt cel mai adesea eludate (doar autorii — puţini la număr în romantism — atraşi de analiză psihologică : Benjamin Constant, Senancour, se opresc asupra momentelor de tranziţie). Puşkin însă se arată interesat nu atît de o criză, cît de o involuţie lentă. În centrul romanului său versificat stă într-adevăr o figură de inadaptat romantic, dar unghiul din care e privit personajul înlesneşte trecerea spre o tematică şi o tehnică narativă ce vor fi ale unui moment ulterior din istoria literaturii. E de asemenea interesant de semnalat modul în care tratează Puşkin determinismul social

cu referire la Oneghin. Evgheni Oneghin, prima schiță a „omului de prisos", specimen elocvent pentru tipul de ratare nobiliară, e investit cu însușiri de noblețe sufletească, înăbușite însă de inerția iremediabilă a unei clase oțioase. El este meritoriu în calitate de conștiință individuală, condamnat însă ca descendent al unei categorii sociale inactive.

Cu eroul lui Lermontov — Peciorin — caracterizat de creatorul lui drept „un erou al timpului nostru", ne aflăm din nou în interiorul tipologiei romantice a inadaptării, cu toate însușirile pe care i le cunoaștem extrem accentuate. Din suita de episoade nesudate între ele și axate în jurul lui Peciorin : Bela, Maxim Maximîci, Tamara, prințesa Mary, Fatalistul (acestea două din urmă socotite fragmente de jurnal), se recompune figura unui personaj, în care notele demonice (Peciorin e sumbru, fatal, ciudat, enigmatic, nenorocit și aducător de nenorocire) se combină cu acea dezorientare și abulie în fața vieții, care sînt ale inadaptabilului atins de boala veacului. Într-unul din rarele momente, în care acest singuratic stabilește o comunicație autentică cu cei din jur, el îi mărturisește căpitanului Maxim Maximîci : „...am o fire nenorocită, de vină este educația mea sau poate Dumnezeu m-a plăsmuit așa, nu știu. Știu numai că dacă sînt pricina nefericirii altora, nici eu însumi nu sînt mai puțin nefericit". Portretul fizic, pe care i-l trasează lui Peciorin Maxim Maximîci, subliniază anumite trăsături ce aparțin demonului trist. Peciorin e de o nonșalanță aristocratică (calcă alene, nepăsător) și are mîini albe de aristocrat, cu degete palide și subțiri. Șade cu trupul încovoiat și atitudinea lui dovedește „oarecare epuizare nervoasă". „Ședea — îl caracterizează Maxim Maximîci — cum șade după un bal obositor, în fotoliul ei căptușit cu perne, cocheta de treizeci de ani a lui Balzac." Avea un zîmbet copilăresc, părul blond, mustața și sprîncenele negre. Cînd rîdea, ochii lui nu rîdeau. „Este — comentează portretistul — ori semnul unui caracter rău, ori acela al unei triste adînci și continue."

Tristețea, plictiseala, oboseala lui Peciorin își au izvorul în niște experiențe epuizante și șocante de extremă tinerețe, la care personajul face aluzie în mărturisirile sale, dar care

rămîn pînă la sfîrşit neelucidate. „În prima tinereţe am fost un visător. Îmi plăcea să-mi zugrăvesc fel de fel de chipuri, cînd în culori lugubre, cînd în culori de curcubeu, creaţii ale fanteziei mele zbuciumate şi lacome. Dar ce mi-a rămas din toate acestea? Numai oboseală, oboseală ca după o luptă nocturnă cu o fantomă şi o amintire tulbure, plină de regrete. În lupta aceasta zadarnică s-a mistuit şi focul sufletului meu şi statornicia voinţei care e atît de necesară pentru realitatea vieţii. Am intrat în viaţa aceasta după ce o trăisem în gînd şi imediat am simţit plictiseală şi scîrbă ca un om care citeşte o imitaţie proastă a unei cărţi pe care o cunoaşte de mult." Peciorin a trăit precipitat şi cu lăcomie o suită de experienţe erotice şi mondene care i-au lăsat un gust amar. Decepţia mereu reactualizată de o imaginaţie vie şi de o memorie necruţătoare explică abulia, ca şi demonismul lui. „Nu există om pe lumea asta, asupra căruia trecutul să aibă atîta putere cum are asupra mea. Orice amintire a unei mîhniri sau bucurii din trecut îmi loveşte dureros coardele sufletului şi scoate aceleaşi sunete ca şi altădată... Ce om nenorocit sînt: nimic nu uit, nimic!" Peciorin nu găseşte consolare — fie şi vremelnică — în iubire, ca unii eroi byronieni (Conrad), nu mai vibrează la vederea injustiţiei şi nu se entuziasmează la vederea unor elanuri libertare, ca Childe Harold; nu găseşte un refugiu în credinţă, ca René, sau în natură, ca Obermann. Singur, lucid, apăsat de povara unei fatalităţi pe care imaginaţia lui o agravează mereu („Într-o zi păcătoasă am avut ghinionul să mă nasc"), el este bărbatul care aduce nenorocire femeilor (Bela, prinţesa Mary, Vera) fără să-şi simtă vreodată sufletul încălzit de iubire, e un Don Juan trist şi lipsit de satisfacţii, un *dandy* fără convingere, din plictiseală, un blazat care adoptă cinismul în mod compensator şi în chip de apărare preventivă. În momentul în care-l surprinde Lermontov, demonismul lui Peciorin nu se mai canalizează activ în atitudini de răzvrătire. În schimb, Peciorin are un orgoliu al răului care coexistă cu abulia. „Simt acea sete de nepotolit care soarbe tot ce întîlneşte în cale. Suferinţele şi bucuriile altora nu le văd decît în legătură cu mine; ele sînt hrana care dă sufletului meu vlagă (...). Să

trezeşti într-un om dragoste, devotament şi frică... nu este acesta primul semn şi marele triumf al puterii ?..." Şi în alt loc : „Sînt clipe cînd îl înţeleg pe vampir..." [1] Ca şi Demonul, Peciorin face răul fără plăcere şi viaţa i se caracterizează printr-o alternanţă între pornirea sadică şi regretul faţă de răul comis. În toate împrejurările, rămîne lucid şi se priveşte trăind cu o curiozitate nemiloasă care exclude posibilitatea vreunei exaltări efective. Lermontov a declarat că Peciorin nu e portretul unui om, ci al unei generaţii, şi titlul cărţii sugerează această generalizare. În Rusia anului 1840, demonismul de sursă byroniană nu se mai asociază cu gestul de revoltă titanică, ci, contaminat de atmosfera de depresiune a epocii, produce caractere complicate, contorsionate, fenomene de înstrăinare şi dedublare, pe care Lermontov le cercetează cu un sentiment de participare cu totul în spiritul subiectivismului romantic şi uneori cu o luciditate pe care nu mulţi dintre creatorii de figuri demonice au vădit-o în romantism.

Prin varietatea nuanţelor şi manifestărilor ei melancolia veacului, aşa cum au resimţit-o romanticii, s-a arătat aptă să se modifice, în momente următoare romantismului, în fenomene şi atitudini psihice de altă semnificaţie şi tonalitate. Abulia ratatului, a veleitarului şi a omului de prisos din romanele de după 1850 (Flaubert — *Educaţia sentimentală ;* Turgheniev — *Rudin ;* Goncearov — *Oblomov ;* în literatura română Vlahuţă — *Dan*) derivă, în mod cert, din dezorientarea inadaptabilului romantic. La fel şi *spleen*-ul baudelairian. Formele de trecere sînt subtile şi pline de ambiguitate. *Evgheni Oneghin* al lui Puşkin reprezintă, spuneam, o asemenea versiune de tranziţie.

[1] Citatele din *Un erou al timpului nostru* fac parte din traducerea lui Al. Philippide.

VI

LIRISMUL

LIRISMUL este dimensiunea majoră a literaturii romantice şi, în acest domeniu, romantismul a operat o înnoire, o revoluţie poetică hotărîtoare pentru toate mişcările literare ulterioare, chiar şi pentru acelea născute în opoziţie faţă de el. Hipersensibilitatea — socotită acum condiţie primă a creaţiei poetice — o anumită beţie a sentimentelor, starea de permanentă tensiune şi de iremediabilă nostalgie, facultatea de a crea poetic repetînd actul genezei, de a comunica o atmosferă interioară sau mitică prin mijlocirea simbolurilor, receptivitatea faţă de apelurile oculte ale unei naturi enigmatice — toate acestea sînt cuceriri ale romantismului, fără de care cele mai noi orientări poetice ar fi de neconceput.

Înnoirea a început, de fapt, încă înainte de momentul exploziei romantice. Cînd, în al său *Laocoon* (1766), Lessing afirmă că arta poeziei este, prin excelenţă, arta devenirii — deci a timpului — şi a fluidităţii, el loveşte într-o poezie static descriptivă şi în fixitatea clasică. Un moment decisiv în afirmarea unui nou tip de poezie îl reprezintă creaţia lirică goetheiană. Cu Goethe dezvoltarea poeziei pe teme fixe, tradiţionale, încetează. Poetul nu-şi mai exteriorizează sentimentele cristalizîndu-le în jurul unui motiv clasic : *fortuna labilis, exegi monumentum, carpe diem* etc., aşa cum făceau chiar şi cei mai mari lirici ai Renaşterii (Petrarca, Shakespeare, Ronsard), ci comunică sentimente în stare născîndă. Goethe, şi, după el, romanticii, nu mai scriu poezia lirică pe tema dragostei, ci exteriorizează emoţii erotice devenite limbaj poetic. Nu se mai creează cópii ale emoţiei, se descoperă limbajul poetic al afectelor. Natura începe a fi despuiată de zeităţile convenţionale tocite de atîta întrebuinţare de către poeţi clasici şi postclasici. Pentru Goethe, scrie Gundolf, luna nu mai e zeiţa convenţională, o alegorie cu calificative uzuale :

paloare, castitate etc., ci luna unei anumite nopți cunoscute de el într-o anumită stare afectivă. [1]

Sentimentul ineditului produs de poezia romantică e rezultatul unei exaltări lirice fără precedent în istoria poeziei, al unei eliberări a conștiinței poetice de orice îngrădire. Hipertrofia eului, frenezia subiectivistă — la unii poeți filozofic susținută — e intensificată de acea stare conflictuală, acea permanentă sfîșiere interioară caracteristică spiritului romantic.

Lirismul nu este doar modalitatea distinctivă a poeziei romantice. El invadează toate genurile, producînd acea confuzie, acea amorfizare de care aminteam atunci cînd subliniam pulverizarea conceptului de gen literar în romantism. Tiradele din dramele lui V. Hugo sînt exteriorizări lirice impetuoase atunci cînd nu sînt ample dezvoltări retorice ; drame faustice de felul lui *Manfred* al lui Byron, *Faust* al lui Lenau, conțin pasaje abundente de lirică reflexivă. În roman epicul se anemiază, făcînd loc unor variate desfășurări lirice, așa cum se întîmplă în *Lucinda* lui Friedrich Schlegel sau în povestirile indiene ale lui Chateaubriand ; în recolta bogată de confesiuni romantice, etalajul eului se practică fără nici o reticență.

Lirismul romantic în cea mai mare parte a sa se înscrie în sfera expresiei simbolice, ceea ce apare firesc pentru o poezie care-și propune să reediteze actul creator de mituri, care crește pe terenul unei gîndiri filozofice dominate de ideea supremei unități și a analogiei universale, sau se dezvoltă într-o atmosferă filozofică dominată de subiectivism, pentru o poezie care-și propune să înregistreze mișcările obscure ale conștiinței umane, să sondeze depozitele adînci ale conștiinței colective. Alegoria, cultivată intens în literatura medievală și în clasicism e depreciată pentru fixitatea ei. Goethe [2] arătase că poetul alegoric, căutînd particularul în general, folosindu-l pe cel dintîi în chip exemplar, se abate de la însăși natura

[1] Friedrich Gundolf, *Goethe* Georg Bondi, Berlin, 1930, p. 65.
[2] Goethe, *Maximen und Reflexionen,* Werke, vol. IX, Weimar-Verlag, 1958, pp. 313—314.

poeziei, care invită la descoperirea celor mai largi sensuri implicite în particular, ceea ce se realizează numai grație simbolului. Coleridge indicase simbolul drept expresia cea mai adecvată a imaginației romantice. Simbolul, mijloc de comunicare nemijlocită a unei realități complexe și inexprimabile noțional, convine spiritului romantic cu atracțiile lui pentru zonele abisale. Perspectiva nelimitată a simbolului, despre care vorbește Tudor Vianu [1], deschiderea lui spre infinit este în acord cu aspirația neîngrădită spre infinit a sufletului romantic, aspirație invocată ca definitorie de toți teoreticienii romantismului.

De aceea simbolul apare ca un element constitutiv al poeziei romantice — și nu numai al poeziei — de aceea unii teoreticieni îl socotesc intens caracteristic pentru întreaga poetică romantică. După René Wellek, elementele distinctive ale literaturii romantice sînt: „imaginația în ceea ce privește concepția despre lume, simbolul și mitul în ceea ce privește stilul poetic" [2]. Datorită acelei margini de incertitudine în raport cu obiectul simbolizat, margine pe care o presupune simbolul, unele dintre simbolurile romantice sînt de o mare complexitate și forță de sugestie, iar traducerea lor riguroasă în termeni rationali este pe cît de anevoioasă pe atît de inutilă. A spune cu exactitudine ce semnifică floarea albastră a lui Novalis și Eminescu, vîntul de apus al lui Shelley, castelul din *Kubla Khan* al lui Coleridge, corbul lui Poe, urna grecească a lui Keats, echivalează cu nesocotirea elementului inepuizabil și inefabil din poezia romantică ; de asemenea și cu ignorarea atracției spiritului romantic pentru formele deschise. Lirica lui „nu știu ce" și „nu știu cum" [3] care, de la sfîrșitul Renașterii, cu intermediul reprezentat de biruințele ordinii raționale și ale ideilor clare, biruințe cîștigate în secolul al XVII-lea și al XVIII-lea, n-a încetat să semnifice o expresie a sufletului modern, cunoaște, în romantism, un

[1] Tudor Vianu, *Postume, Simbolul artistic*, pp. 119 și următoarele.
[2] René Wellek, *Concepts of criticism*, p. 161.
[3] Vezi Edgar Papu, *Evoluția și formele genului liric*, pp. 251 și următoarele.

moment de mare culminație. Altfel spus, inefabilul capătă în lirica romantică o funcție poetică niciodată avută înainte.

Perpetua tendință de rupere a echilibrului, aspirația către ceea ce este „dincolo", caracteristice poetului romantic, nu se complac în formele finite, în limitarea echilibrată proprie spiritului clasic. De aceea, formele poetice fixe — printre ele sonetul — au parte de o slabă apreciere în romantism, deși unii poeți romantici — ca de pildă Keats — au fost iluștri sonetiști. Poezia romantică, chiar și atunci cînd nu se revarsă retoric și nu se despletește cum se întîmplă adesea la V. Hugo, rămîne, după expresia lui Goethe, o poezie a „tensiunii nerezolvate".

Simbolurile, stilul metaforic, formele deschise caracterizează deopotrivă poezia, proza, dramaturgia romantică. *Heinrich von Ofterdingen* al lui Novalis este un roman simbolic, adesea criptic : unele dintre *Märchen*-urile lui Tieck sau Brentano sînt țesături dense de simboluri ; despre simbolismul culorilor în romanele lui Hermann Melville și Nathaniel Hawthorne se vorbește curent ; viziunile din dramele lui Kleist, visele din prozele lui Gérard de Nerval sînt alcătuiri simbolice, pe care cercetătorii interesați de dimensiunea visului în romantism (Albert Béguin, Bachelard) le interpretează cu ajutorul sugestiilor oferite de sistemele filozofice mistice ale romantismului său, mai recent, de psihanaliză.

Practic vorbind, temele lirice ale romantismului sînt inepuizabile și nenumerotabile. Cîteva trebuie amintite. Tema naturii, a visului, a amintirii, dialogul cu divinitatea, tematica nocturnă, erotică și libertară, sînt dintre cele mai caracteristice. Posibilitățile de combinare între ele sînt ilimitate. Natura poate fi cadrul visului, al iubirii, al amintirii ; mitificată, poate naște acel sentiment al primordialului, al haosului primar care a exercitat o atît de stranie fascinație asupra poeților romantici. Demonismul se infiltrează în poezia erotică, emoția cosmică potențează lirica reflexivă.

Amintirea e o dimensiune majoră a eului romantic. Eroul liric privește mereu spre trecut, traversează cu voluptate etapele anterioare ale vieții sale, își păstrează în cîmpul con-

ştiinţei şi-şi reactualizează cu voluptate biografia. Lamartine retrăieşte dureros în *Lacul* amintirea unei iubiri întrerupte de moartea iubitei. Musset dezvoltă o întreagă retorică a amintirii în poezia *Amintire*. V. Hugo, cu robusteţea care-l caracterizează, păstrează ca pe o comoară ce-l îmbogăţeşte amintirea unui episod de dragoste sfîrşită dar reactualizată de revederea decorului natural în care s-a petrecut (*Tristeţea lui Olympio*).

Reveria şi visul sînt domenii ale romantismului străbătute în toate sensurile de gîndirea poetică. Romanticul se lasă legănat de reveria vaporoasă, uneori confuză, fără obiect şi contururi precise, reverie în timpul căreia conştiinţa se lasă invadată de glasurile naturii ambiante sau de fluxul memoriei. Începutul pare să-l fi făcut, în această direcţie, J.-J. Rousseau cu ultimele pagini scrise de el, *Visările unui hoinar singuratic* (*Les rêveries du promeneur solitaire*, 1788). Atitudinea lui Rousseau, a cărui conştiinţă traversează cu deliciu sau tristeţe etapele anterioare ale vieţii sale, se va transmite literaturii romantice ca un adevărat repertoriu liric. Arta de a „converti durerea în voluptate" (a opta plimbare) prin amintire va fi a multor eroi lirici în romantism. La fel şi actul de integrare a psihicului poetic în ritmul unei naturi, cu care se stabilesc inefabile comunicaţii. Aceste experienţe reluate de psihicul romantic nu vorbesc neapărat despre o frecventare a operei rousseauiste. Reveria romantică este o a doua viaţă, o zonă a ficţiunii şi sub această formă — numită în limba germană *Schwärmerei* — o găsim, de pildă în naraţiunea lui Eichendorff *Din viaţa unui pierde-vară* (*Aus dem Leben eines Taugenichts*, 1826).

Dar există visul-halucinaţie, revelator pentru abisurile conştiinţei, coşmarul aşa cum l-au exteriorizat poetic Hoffmann sau Poe, visul de dimensiune mitică, depozit de simboluri în felul cum l-au conceput Novalis, Arnim sau Gérard de Nerval. Lucrări ca aceea a lui Albert Béguin : *L'âme romantique et le rêve*, care stabileşte cu privire la cîţiva poeţi şi filozofi romantici relaţia dintre viaţa conştientă şi vis, arătînd că pentru sufletul romantic cufundarea în vis înlesneşte descoperirea secretului „a tot ceea ce în timp şi spaţiu ne pre-

lungește dincolo de noi înșine și face din existența noastră actuală un simplu punct pe linia unui destin infinit" [1], comunică întinderea și importanța teritoriului oniric în literatura romantică. Marii visători romantici — Jean Paul, Novalis, Gérard de Nerval — exploratorii zonelor abisale bîntuite de halucinații și coșmaruri — Hoffmann, Poe — vor rămîne pînă în secolul nostru precedentul acelor școli artistice, ce-și propun sondarea unor continente, pe care orientările artistice fundamentate pe gîndirea rațională nici nu le puteau imagina : inconștientul, mentalitatea infantilă, visul, halucinația, nebunia.

Cele mai multe dintre temele lirice cultivate de romantici exteriorizează nevoia evadării, corolar firesc al inadaptabilității, evadare ce se consumă în ordinea spațială (exotismul) sau temporală (amintirea, trecutul îndepărtat, viitorul utopic configurat) sau în ficțiune (vis, mit, legendă). [2] Ideea de a inventaria temele lirice ale romantismului și posibilitățile de combinare între ele mi se pare aberantă. Urmărirea cîtorva dintre cele mai revelatoare este o încercare care poate contribui la caracterizarea lirismului romantic.

NATURA

În cadrul *Weltanschauung*-ului romantic, precumpănitor sintetic, natura este socotită un tot organic, dominată fiind de o unitate substanțială, care înglobează, pentru unii romantici, divinitatea și umanul. Această înțelegere despre natură, alături de exaltarea imaginației în chip de *faculté maîtresse* a și fost de altfel socotită element constitutiv al conceptului de romantism și justificare a afirmației despre unitatea romantismului european. O asemenea viziune firească unui spirit care rîvnește să recîștige virginitatea creatorului de mituri sau absorbită de romantici din sursă neoplatoniciană, re-

[1] Albert Béguin, op. cit., vol. I, p. XXIX.
[2] Edgar Papu, *Evoluția și formele genului liric*, pp. 288 și următoarele.

nascentistă şi, mai ales, din acea *Naturphilosophie* pe care, în Germania, au formulat-o filozofi ca Schelling, se deosebeşte fundamental de ideea universului mecanicist, aşa cum îl concepeau filozofii Secolului Luminilor, univers alcătuit dintr-o multitudine de particule cu individualitate distinctă. Fuzionarea unor elemente pînă atunci socotite entităţi distincte sau chiar antagonice : suflet-trup, om-natură, conştient-inconştient, om-Dumnezeu, natură-dumnezeire, e propice, aşa cum arătam, exprimării simbolice şi mitice.

Această concepţie globală, în acord cu care natura este o imensă totalitate — pentru unii dintre poeţi, caracterizată prin dinamism — rămîne a celor mai mulţi dintre romantici. Există excepţii. În poezia cîtorva romantici găseşte expresie ideea antagonismului om-natură, idee ce poate sluji unui pesimism iremediabil la un Vigny. Dar la cei mai mulţi dintre poeţii romantismului — cu toate trăsăturile frapant deosebitoare oferite de poezia lor sub raportul concepţiei despre natură, a relaţiei om-natură, a modului de evocare a naturii — acordul om-natură, acord ce merge pînă la contopire, devine justificarea poetică a sistemului imagistic, a expresiei simbolice şi mitice.

William Wordsworth, poet al naturii în multe din versurile adunate împreună cu Coleridge în volumul *Balade lirice*, este dintre romanticii care descoperă, în spirit panteist, divinitatea în nenumărate aspecte ale naturii. Învăluită în mister, generatoare a unei stări de intensă emotivitate, natura, deşi greu de descifrat, devine pentru cel ce se lasă în voia contemplaţiei supremul învăţător. Natura naşte în om o stare de vrajă propice comunicaţiilor mistice şi conferă contemplativului o clarviziune graţie căreia tainele se dezleagă şi omul „pătrunde în viaţa lucrurilor" *(Tintern Abbey)*. În starea de reverie stimulată de imaginaţie, poetul întreabă, iar natura răspunde *(Întrebare şi răspuns)*. Sufletul ce se deschide astfel influenţei naturii ea îi conferă harul. Panteismul se impregnează de spirit creştin, căci natura e sălaşul dumnezeirii. În această stare de exaltare, poetul recapătă capacitatea de a percepe miracolul, capacitate care este a copilului. Copilul-poet şi profet — a fost unul dintre miturile ro-

mantismului şi Wordsworth este dintre cei care i-au dat expresie. Copilul este *Mighty prophet! Seer blest!*, copilul este *father of the man*. În general, pentru mulţi romantici poezia reprezintă redobîndirea unei virginităţi spirituale, care îngăduie „preluarea sentimentelor copilăriei de către puterea maturităţii ; combinarea simţului miracolului şi noutăţii cu aparenţele, pe care timp de poate patruzeci de ani fiecare zi le-a făcut familiare" [1]. Poezia, spune Shelley în *Apărarea poeziei*, smulge vălul familiarităţii de pe faţa lumii şi scoate la iveală în goliciunea ei, frumuseţea adormită, care este spiritul formelor (lumii). În starea de graţie a copilăriei, pe care poetul o poate dobîndi, lucrurile cele mai banale, mai cotidiene, sînt învestite cu o vrajă, care le restituie domeniului miracolului.

În culegerea de *Balade lirice*, care a deschis, în Anglia, seria operelor poetice numite romantice, Wordsworth îşi propunea, aşa cum declară în prefaţă „să hărăzească farmecul noutăţii unor lucruri cotidiene şi să suscite un sentiment analog cu supranaturalul, prin deşteptarea minţii din letargia obişnuinţei şi îndreptarea atenţiei spre frumuseţea şi minunile lumii ce ne stă în faţă ; comoară inepuizabilă, pentru care însă, din pricina unei perdele de familiaritate şi solicitudine egoistă, avem ochi fără să vedem, avem urechi fără să auzim şi inimi care nici nu simt, nici nu înţeleg". Transfigurarea poetică a cotidianului este unul dintre punctele programului liric al lui Wordsworth. Această întreprindere comportă riscuri, pe care le semnalează chiar Coleridge, coautorul *Baladelor lirice* : un anumit prozaism, o anumită notă pedestră, o prea laborioasă fidelitate în reprezentarea obiectelor şi acţiunilor cotidiene, o „anxietate a explicaţiilor şi a retrospectivelor" [2], neajunsuri pe care un amplu poem programatic ca *Excursia* le dezvăluie din plin.

În starea poetică de har, care este a copilăriei, o fetiţă de ţăran comunică, în naivitatea ei, unitatea dintre viaţa de aici şi de dincolo *(Sîntem şapte)*, cîntecul unei culegătoare e

[1] S. Coleridge, *Biographia literaria*, p. 59
[2] S. Coleridge, *Biographia literaria*, vol. II, p. 101.

mai tulburător decît cîntecul unei caravane arabe ce străbate pustiurile, decît cîntecul cucului care sparge tăcerea Hebridelor (*Culegătoarea singuratică*), iar podul Westminster din Londra, evocat în lumina zorilor, într-un sonet citadin de transparența unei acuarele, naște o stare de exaltare asemănătoare cu aceea produsă de cele mai grandioase peisaje naturale.

În poezia lui Lamartine, peisajul, natura devin proiecție interioară. Este culminația romantică a unui proces de reverberație a subiectivității asupra ambianței, proces care anticipează încă în poezia medievală (de la trubaduri la Petrarca) caracterele liricii moderne. *Meditațiile* lui Lamartine (primele, din 1820), ca și *Armoniile* sale (1830), sînt poetice și religioase. Întreaga lui operă — poezia naturii, a iubirii, a credinței, — duce spre acel sentiment de împăcare și armonie cu natura și divinitatea, pe care-l sugerează titlul uneia dintre culegeri, în ciuda notelor de byronism și a izbucnirilor de revoltă satanică, pe care acest veleitar titan, admirator și tălmăcitor al lui Byron, în realitate un liric suav, le-a rostit uneori. Natura lui Lamartine e, în general, o natură dematerializată, estompată, prezentînd un minim de localizare (comparația cu peisajul colorat și violent pitoresc al lui V. Hugo e edificatoare). Este un cadru pentru tînguirile erotice sau meditația religioasă a poetului (s-a spus că peisajul lamartinean e un peisaj-stare sufletească, *paysage état d'âme*). Clar-obscurul domină. Ambianța privită parcă printr-o ceață ușoară, care poate fi ceața amintirii, concordă totdeauna cu starea sufletească a poetului :

Souvent sur la montagne, à l'ombre du vieux chêne,
Au coucher du soleil, tristement je m'assieds,
Je promène au hasard mes regards sur la plaine
Dont le tableau changeant se déroule à mes pieds. [1]

[1] Ades, în munți, stejarul cu umbra lui mă-mbie ;
Cînd soarele apune, m-așez pe gînduri dus ;
Privirea mea se plimbă în voie pe cîmpie ;
Tablou-i pururi altul, îl cercetez de sus !

Traducere de *Ion Acsan*

Melancolia e sporită de efecte acustice. Sunetul clopotului răspîndit de biserica rustică e în nota aceleiași tristeți — aforistic exprimată în vestitul vers socotit definitoriu pentru poezia naturii la Lamartine : *Un seul être vous manque et tout est dépeuplé !* Natura e pentru Lamartine și depozitul amintirii. În vestita poezie *Lacul* poetul retrăiește, în cadrul aceleiași naturi, care a fost cu un an în urmă martoră a iubirii lui pentru Julie Charles, amintirea fericirii acum defunctă. Lacul, undele lui, stîncile și pădurile din jur se valorifică poetic în raport cu intensitatea fericirii pierdute și a tristeții evocării ei. Alteori peisajul vorbește prin armonia lui despre existența unei divinități atotputernice și atotclemente, pe care chiar cînd o înfruntă *(Omul, Novissima verba)*, Lamartine sfîrșește prin a o exalta. În poezia religioasă, ca și în cea erotică, în elegie, meditație sau imn, natura este pentru Lamartine un mediu, în transparența căruia poetul deslușește propriile lui sentimente.

Pentru poetul englez Shelley, natura este o realitate dinamică, un „flux fenomenal" [1]. În lirica lui (cel mai adesea lirică de idei, fiindcă la Shelley ideile treceau dincolo de granițele intelectului, pentru a pătrunde în domeniul sensibilității și al afectelor), Shelley n-a vorbit de pe o platformă filozofică unitară și bine consolidată. Accente platoniciene sînt perceptibile în poezia lui *(Odă către frumusețea intelectuală)*, de asemenea, după contactul cu opera lui Godwin, idei ale materialismului secolului al XVIII-lea, colorate utopic (*Regina Mab* e un breviar de idei enciclopediste). Antagonismul l-a văzut Shelley uneori în mod maniheist, ca o înfruntare între principiul binelui și al răului *(Revolta din Islam)*. Adesea însă prefacerea din natură și societate i s-a impus ca fiind marcată de antagonisme, sugerîndu-i o viziune dialectică nu de sursă hegeliană, dar, mai probabil, de sursă antică.

Pentru Shelley natura este o succesiune creatoare de cicluri și de aceea, în lirica lui, poetul o prezintă în elementele ei cele mai dinamice, cele mai sugestive pentru ideea anta-

[1] René Wellek, op. cit., p. 186.

gonismului creator. Norul de ploaie care absoarbe apa oceanelor şi o revarsă apoi asupra pămîntului *(Norul)*, vîntul de vest, vrăjitorul ce împinge frunzele moarte ale toamnei spre patul rece al iernii şi apoi mînă turmele de muguri primăvara, sînt elemente ale naturii, dar şi simboluri revelatoare pentru gîndirea filozofică a poetului. Vîntul de vest este distrugător şi păstrător, este agent al extincţiei şi al înnoirii din natură. El vesteşte moartea şi grăbeşte viaţa. Shelley se adresează în tonuri de incantaţie acestui duh sălbatic „al morţii şi al vieţii" şi evocă peregrinările lui prin toate mediile naturii : prin văzduhul larg, „dom vast al nopţii", printre ape, unde el pune în mişcare „oceanice păduri". Terţinele poemului accentuează în antiteze largi dubla menire a vîntului, prin însăşi opera lui de distrugere, creator de noi forţe.

Sufletul rănit al poetului tinde spre contopirea cu acest element devenit simbol al unei vitalităţi şi al unui dinamism ce înlesnesc o perpetuă creaţie :

Oh, lift me as a wave, a leaf, a cloud !
I fall upon the thorns of life! I bleed!
A heavy weight of hours has chained and bowed
One too like thee : tameless, and swift and proud. [1]

Contopirea e posibilă, planul naturii şi al vieţii sociale îşi corespund, înnoirea le cuprinde pe amîndouă, vîntul devine în final simbolul menirii poetului. Analogia cu natura, a cărei veşnică schimbare aduce periodice înnoiri, culminează în ultimele versuri într-o exaltare de optimism :

Be thou, spirit fierce!
My spirit ! Be thou me, impetuous one ! [2]

[1] O, ca pe-un val, un nor, o frunză, ia-mă sus.
Sînt plin de sînge şi doar spini în viaţa mea,
Ceasuri, poveri, în lanţuri grele-au pus,
Pe unul ca şi tine : dîrz, iute, nesupus.

[2] Fii tu spirit advers
Spiritul meu, fii tu, sălbaticule, eu, fii noi !

Drift my dead thoughts over the universe
Like withered leaves to quicken a new birth!
And by the incantation of this verse,

Scatter, as from an unextinguished hearth
Ashes and sparks, my words among mankind!
Be through my lips to unawakened earth

The trumpet of a profecy! O, wind,
If winter comes, can spring be far behind? [1]

În general, natura lui Shelley e natura vastă, cosmică, nu peisajul intim, familiar; e natura spațiilor interplanetare, a marilor ciocniri atmosferice. Macrocosmul se arată apt și pentru Shelley, ca și pentru alți romantici, să stimuleze problematica filozofică. Natura mare alimentează de altfel și sistemul lui metaforic, oferind poetului comparații, metafore, epitete. Cercetarea limbajului poetic al lui Shelley arată frecvența unor cuvinte ca „ocean", „abis", „furtună", „sfere". Coexistă în poezia romanticului englez metaforele sugerate de sistemul cosmic cu vocabule abstracte extrase din terminologia filozofică: armonie, schimbare (*mutability*), necesitate, și cu cuvinte avînd tradiție alegorică și potență morală, adesea ortografiate cu majusculă: Adevăr, Mîndrie, Speranță, Tiranie. Schimbarea e un laitmotiv poetic la Shelley. Cîteva poezii se intitulează *Mutability*; una dintre ele: *E veșnică pe lume doar schimbarea.* Cu toată confuzia filozofică pe care o oferă opera integrală a lui Shelley, putem descifra, fără să forțăm nota, semnele unei gîndiri dialectice în poezia romanticului

[1] Du-mi gîndurile moarte-n univers,
Foi ce grăbesc prefacerea căzînd,
Și-mprăștie sub vraja-acestui vers,

Ca dintr-o vatră pururea arzînd,
Scrum și scîntei, mesajul meu de moarte!
Fii tu, prin gura-mi, adormitului pămînt

Fanfara unei prevestiri! O, vînt,
Cînd iarna vine, poate fi Marte departe?

Traducere de *Maria Banuș*

englez. Optimismul lui creşte din această gîndire. Toamna îi vorbeşte despre venirea primăverii. Natura, cu succesiunea anotimpurilor, cu prefacerea frunzelor veştede în pămînt roditor, a vaporilor de apă în noi oceane, totul îi dă siguranţa că ceea ce este putred se va preface în frumuseţe proaspătă, că ceea ce este mort se va preface în viaţă nouă.

Cu mai multă îndrăzneală putem vorbi despre elemente dialectice în lirica lui Lenau. Am înregistrat efectele influenţei hegeliene în amplul poem de evocare istorică *Albigenzii*. În lirică, Lenau e un pesimist atins de *Weltschmerz*. Pînă şi dorinţa de libertate e umbrită la el de melancolie, mai ales în perioadele sumbre ale creaţiei lui poetice. Natura devine, în acest context, un refugiu, un cadru potrivit grelelor tristeţi şi ambianţa toamnei, pădurea ruginită, „ca un bolnav care se pregăteşte de moarte" un simbol şi un element de *Stimmung* deopotrivă. Uneori însă, ca şi la Shelley, natura lui Lenau e o desfăşurare creatoare. Găsim în ultima strofă din ciclul *Cîntecele pădurii (Waldlieder)* versuri ca acestea :

In dieses Waldes leisem Rauschen
Ist mir als hör'ich Kunde Wehen,
Dass alles Sterben und Vergehen
Nur heimlichstill vergnügtes Tauschen. [1]

Natura — ca principiu feminin — poate fi poematizată din impulsul unei atitudini, pe care într-un studiu [2] Edgar Papu o numeşte „erotomorfism cosmic". Depăşind sfera analogiilor terminologice, Eminescu ne plasează, cu unele dintre poeziile sale aparţinînd liricii naturii, în cadrul unui adevărat „rit nupţial, prin care se celebrează uniunea poetului bărbat cu natura femeie concepută sub diferitele ei componente femi-

[1] În zvonul uşor al pădurii
Îmi pare să aflu că totul
Ce moare acum şi dispare
E doar o adîncă, plăcută
Şi tainică preschimbare.

[2] Edgar Papu, *Principiul feminin la Eminescu*, Viaţa Românească, 6/1969.

nine într-o viziune erotomorfă" [1]. Autorul studiului amintit invocă, printre altele, poezia O, *rămîi,* în care „pădurea, una din entităţile stihiale cele mai apropiate poetului, este de-a dreptul o femeie care-şi cheamă iubitul..." [2]

Pesimismul se poate exterioriza poetic prin sublinierea antagonismului om-natură. Unitatea e negată, căci dacă a existat vreodată, ea a devenit pentru omul modern nerecuperabilă. Individul uman se mişcă într-un univers vrăjmaş, stăpînit de o providenţă ostilă umanităţii. E viziunea lui Alfred de Vigny, al cărui pesimism hărăzeşte omului calitatea de însingurat în raport cu cosmosul, divinitatea şi adesea şi societatea.

În poemul *Casa păstorului* (*La maison du berger,* 1844), alternativa natură-civilizaţie nu e soluţionată în favoarea nici unuia dintre cei doi termeni. Cetăţile servile sînt „stînci fatale ale sclaviei umane" ; trenul — emblemă a civilizaţiei, „taur de fier care gîfîie şi urlă" — pîngăreşte peisajul, e în slujba aurului, a mercantilismului odios. Natura însă nu oferă refugiu sau mîngîiere. Rece, superbă, somptuoasă, impasibilă, ea respinge sufletul rănit şi însetat de consolare şi căldură :

Je suis l'impassible théâtre
Que ne peut remuer le pied de ses acteurs ;
Mes marches d'émeraude et mes parvis d'albâtre
Mes colonnes de marbre ont les dieux pour sculpteurs ;
Je n'entends ni vos cris, ni vos soupirs ; à peine
Je sens passer sur moi la comédie humaine
Qui cherche en vain au ciel ses muets spectateurs. [3]

[1] Id., pp. 70—71.
[2] Id., p. 67.
[3] Eu sînt teatrul nepăsător, pe care
Nu-l zdruncină actorii cu paşi oricît de grei ;
Am tinde de-alabastru, smarald pe trepte clare,
Iar marmura-n coloane sculptată fu de zei ;
Eu n-ascult nici suspine, nici ţipete, simt, rece,
Umana comedie cum peste mine trece,
În van în cer căutîndu-şi pe spectatorii ei.

Traducere de *Ionel Marinescu*

Civilizațiile se nasc și pier în mijlocul naturii, fără ca perindarea lor să-i tulbure ciclurile ; ea acceptă nepăsătoare să le fie mormînt *(On me dit une mère, et je suis une tombe)*. Antipodul acestei măreții reci este pasiunea, suferința umană și, ca totdeauna, pentru Vigny, compasiunea este calea cea mai nimerită de acces spre conștiința omenească. Antiteza natură-om naște un sentiment de solidaritate pentru toate victimele patetice ale unui univers guvernat de o forță incapabilă de milă și înțelegere.

Vivez froide nature, et revivez sans cesse
Sur nos pieds, sur nos fronts, puisque c'est votre loi,
Vivez et dédaignez, si vous êtes déesse
L'homme, humble passager qui dut vous être un roi ;
Plus que tout votre règne et que ses splendeurs vaines,
J'aime la majesté des souffrances humaines. [1]

Natura lui Vigny e grandioasă, dar respinge prin absență și lipsă de participare la destinul omenesc. Natura, pe care o evocă Leopardi în *Ginestra* este activ inclementă, distrugătoare, ostilă civilizației umane.

Giacomo Leopardi, poet de formație clasică, ne oferă sub raportul atitudinii față de natură o dualitate caracteristică pentru numeroși poeți romantici. Nu-i este străin lui Leopardi sentimentul unității cu natura, sentiment pe care contemplația îl amplifică pînă la dimensiunile unei contopiri, a unei cufundări în propria conștiință. Poezia *Infinitul* vede în această contopire împlinirea nostalgiei către nemărginire pe care, ca atîția romantici, Leopardi o exprimă adesea :

[1] Trăiește, rece fire, neîncetat trăiește,
Pe frunți, în pașii noștri, sînt ale tale legi,
Și, dacă ești zeiță, trăind disprețuiește
Bărbatu-ursit să-ți fie ieri rege între regi ;
Mai mult decît domnia splendorii tale vane,
Mi-e dragă măreția durerilor umane.

Traducere de *Ionel Marinescu*

Sempre caro mi fu quest'ermo colle,
E questa siepe, che da tanta parte
Dell'ultimo orizzonte il guardo esolude.
Ma sedendo e mirando, interminati
Spazi di là da quella, e sovrumani
Silenzi, e profondissima quiete
Io nel pensier mi fringo ; ove per poco
Il cor non se spaura. E come il vento
Odo stormir tro queste pianto, io quello
Infinito silenzio a questa voce
Vo comparando : e ni sovvien l'eterno,
E la morte stagioni, e la presente
E viva, e il suon di lei. Cosi tra questo
Immensita s'aunega il pensier mio
E il naufragar me dolce in questo mare [1].

În ordinea de idei sugerată de sentimentul de absorbţie metafizică prilejuit de integrarea în natură, Edgar Papu observă : „Natura (pentru romantici, n.n.) nu mai este locul de destinaţie al unei vizitări curative (ca pentru autorii antici de idile, n.n.), ci al unei evadări radicale din propria fiinţă sustrasă coordonatelor ei obişnuite şi transpusă în coordonatele morţii, ale infinitului şi, îndeobşte, ale unei integrări mai vaste" [2].

[1] Întotdeauna mi-a fost drag colnicul
Acesta singuratic şi perdeaua
de tufe înalte ce răpesc privirii
o bună parte-a zării depărtate.
Dar stînd aici şi preajma contemplînd-o,
creează mintea-mi, dincolo de-această
îngrăditură, nesfîrşite spaţii
şi supraomeneşti tăceri, şi o pace
atît de adîncă şi de vastă,
că-aproape inima se micşorează.
Şi ascultînd cum prin aceste tufe
Foşneşte vîntul, eu pun faţă-n faţă
Tăcerea nesfîrşită cu-acest freamăt.
Şi astfel cu nemărginirea aceasta
Gîndirea mea se-neacă ; scufundarea
mi-i dulce-n astă nesfîrşită mare.
Traducere de *Lascăr Sebastian*

[2] Edgar Papu, *Evoluţia şi formele genului liric*, p. 291.

Pesimismul lui Leopardi, ca și al lui Vigny, a imaginat un antagonism ireductibil între om și natură. Poemul *Ginestria* („O, *il fiore del deserto,* 1845) folosește simbolul unei flori gingașe, care crește pe clinele Vezuviului, înfruntînd cu modestie și curaj revărsările periodice și pustiitoare de lavă. Poemul reia cîteva idei, care au fost ale Secolului Luminilor și, cu toate deosebirile de tonalitate, ne amintește de *Poemul despre dezastrul de la Lisabona,* al lui Voltaire. Ideea alternanței dintre mărirea și prăbușirea imperiilor, prezentă în opera lui Vico, Cantemir, Montesquieu, se impune poetului cînd privește pustiul de lavă care a acoperit palate și grădini. E implicită polemica împotriva adepților ordinii providențiale (Leibniz, Wolf), polemică stimulată și la Voltaire de un cataclism natural. În acest context, Ginestra, floarea deșertului, devine simbolul condiției omenești, o condiție precară, chiar tragică, în interiorul căreia, crede poetul, orice manifestare de orgoliu, orice bravadă sînt semnele unei imense deșertăciuni. Demnitatea omenească, într-o asemenea condiție, înseamnă recunoașterea răului, mărturisirea slăbiciunii. Conștiința acestei situații disperate trebuie să sporească sentimentul solidarității umane. Vrajba între oameni e absurdă, atunci cînd dușmanul comun — natura — e o „maștеră cînoasă". Spaima comună este primul temei al solidarității umane. Cu o gîndire istorică preluată din sursa istorismului din secolul al XVIII-lea și într-o desfășurare discursivă, poetul deduce, într-o întinsă argumentație filozofică, necesitatea unei noi solidarități din însăși viziunea lui pesimistă. Nu e prima și nici ultima dată cînd privelиștea unei absurde întocmiri a lumii a născut sentimentul de compasiune pentru seminția omenească și dorința de a diminua suferința inerentă condiției umane.

Peisajul cosmic poate agrava pesimismul și sentimentul fragilității vieții umane în mijlocul unei naturi inclemente. Imensitatea macrocosmosului a insuflat uneori poeților romantici compasiune pentru locuitorul bobului de nisip ce se numește sfera pămîntească (V. Hugo, *Magnitudo parvi),* alteori admirație pentru tenacitatea neînfrîntă a minusculelor făpturi ce înfruntă dezastrul. Ginestra, discreta și parfumata floare,

care înfloreşte aşteptînd izbucnirea „focului de sub pămînt", e simbolul unei demnităţi şi al unei înţelepciuni modeste, născute din cunoaşterea şi acceptarea unei realităţi deznădăjduite.

*

Încetînd a mai fi un simplu cadru decorativ, cum apare în pastorala clasică, natura este implicită în cîteva dintre ipostazele cele mai tipice ale poetului romantic. Stimulatoare de reverie (Lamartine), a unui panteism contemplativ (Wordsworth) sau extatic (Schelley), ea oferă simboluri cu mare forţă de radiaţie şi, în dimensiunile ei cosmice, un fundal fără care gestul faustic, titanic, luciferic, şi-ar pierde grandoarea. Ea dezvăluie fiecărui poet, în acord cu temperamentul sau viziunea sa poetică, peisajul predilect, o geografie afectivă, un termen de comuniune transcendentă. Natura lui Wordsworth e colţul intim şi familiar de ţară, a lui Lamartine — peisajul estompat, transfigurat de amintire. Pădurea cu foşnetele ei fermecate (la Lenau şi Eichendorff), codrul de „aramă" sau de „argint" al lui Eminescu, marea lui Hugo, în ciclul lui Heine *Marea Nordului* şi din nou la Eminescu, spaţiile interastrale evocate în meditaţia filozofică sau în poezia protestului titanic (de Shelley, Byron, Lermontov, V. Hugo, Eminescu) alcătuiesc cosmosul romantic, punctul de plecare al oricărei viziuni mitice, al atitudinilor filozofice sistematice sau confuze.

Ţinînd de domeniul fabulosului, natura aminteşte uneori romanticilor despre începuturile obscure dominate de sacralitate şi mai păstrează încă, în proporţiile ei colosale, urmele gestului creaţiunii. Peisajul sălbatic, stîncos, dezolat, care-l atrage magnetic pe vînătorul din povestea lui Ludwig Tieck, *Der Runenberg*, cu vaierul lui subteran, vorbeşte despre o lume de piatră magnifică şi înspăimîntătoare, a cărei acţiune magică se mai exercită încă asupra celor ce ştiu să asculte glasurile naturii sacre.

Varietatea peisajului romantic este imensă. Zonelor geografice şi cosmice amintite trebuie adăugat peisajul exotic, a cărui atracţie au resimţit-o, cu rezultate poetice variate,

cei mai mulţi dintre romantici. Exotismul iluminist, aşa cum îl ilustrează povestirile orientale ale lui Voltaire, *Scrisorile persane* ale lui Montesquieu şi atîtea ficţiuni cu străini şi buni sălbatici reprezenta o zonă a ideilor, era o expresie a interesului pentru moravuri, direct tributar teoriei climatului. Nici lui Defoe cu al său *Robinson,* peisajul „insulei" nu-i insuflase vreo emoţie inedită, ci reprezenta un mediu ales pentru experienţa singurătăţii şi a luptei cu natura. De-abia cu preromanticii, cu un Bernardin de St. Pierre, de pildă, peisajul tropical devine creator de atmosferă, de-abia acum se poate vorbi de un „sentiment" al naturii exotice. Furtuni pe mările calde, ploi în pădurile tropicale contribuie la întreţinerea acelei fascinaţii a unui exotism luxuriant, a unei naturi de o primordială fecunditate, fascinaţie ce o vor resimţi atîţia romantici şi postromantici. Exotismul romantic este cel mai direct rezultat al tendinţei de evadare — evadare înfăptuită în planul spaţiului geografic. S-a subliniat caracterul subiectiv al pelerinajului romantic. Vorbind despre pelerinul romantic, A. Thibaudet spune că acesta „cere pămîntului, oraşelor, să-i exalte puterea de viaţă, să-l facă să simtă mai profund şi mai voluptuos că este el" [1].

America virgină trăieşte în povestirile lui Chateaubriand *(Atala, Les Natchez)* nu doar în moravurile indienilor, ci în tablouri ce cuprind bogăţia haotică a naturii exotice, după cum *Itinerarul în Grecia şi Orient* al aceluiaşi Chateaubriand dă satisfacţie exotismului orientalist, pe care traducerea celor *O mie şi una de nopţi* îl stimulează încă în Secolul Luminilor. În romantism, exotismul e cerut nu numai de nevoia evaziunii, ci şi de setea după experienţe violente şi inedite. Măgulește acest tip de exotism inaugurat de Byron şi V. Hugo cu *Orientalele* sale (1826). V. Hugo, care încercase fără convingere un exotism nordic în *Han d'Islande,* nu fusese în Orient. Orientul lui e Spania cunoscută de poet în copilărie, Spania, care prin vestigiile de civilizaţie maurescă, trecea drept un surogat de orientalism acceptat de romantici.

[1] A. Thibaudet, *Réflexions sur la critique,* Gallimard, 1939, p. 8.

Orientalele lui V. Hugo ne izbesc printr-un exces de culoare, prin înclinarea poetului pentru amănuntul concret și pitoresc de civilizație. Materialitatea peisajului din poeziile care evocă Granada, în comparație cu inconsistența vaporoasă a naturii lui Lamartine, evidențiază încă o dată robustețea personalității lirice hugoliene. De pe acum se manifestă predilecția poetului pentru evocarea pitorească a civilizațiilor apuse și, mai ales, a momentelor de prăbușire (poezia *Focul căzut din cer*), predilecție care se va preciza în ciclul de maturitate *Legenda veacurilor*. În 1830, captivat de aceeași modă a pitorescului exotic, Alfred de Musset scrie *Povestiri din Spania și Italia*. Orientul — adică Spania — lui Musset oferă o natură frenetică, prea des neutralizată de retorismul anihilator al vrăjii exotice și, în cadrul ei, se consumă drame zguduitoare, ca aceea din poemul *Don Paez*. Dragoste, exaltare, beție, crimă — iată echivalentul emoțional al exotismului lui Musset. Pe urmele lui Byron întreprinde călătoria obligatorie în Orient și poetul polonez Iulius Slovacki, consemnîndu-și apoi emoțiile în poemul *Călătoria spre Răsărit* (1839).

La noi, Dimitrie Bolintineanu cu ale sale *Flori ale Bosforului* se conformează și el orientalismului romantic, căutînd în Orient voluptăți, pasiune, senzații rafinate. În ciclul *Macedonele* încearcă o poezie de un pastoralism mai aspru, care însă nu-i reușește, după opinia lui G. Călinescu, fiindcă nu purcede din „observarea vieții oierești, ci (din) concepția arcadiană a păstorilor de bergerie“ [1] cu excepția semnalată de G. Călinescu a cunoscutei poezii *San Marina*.

Exotismul indian găsește și el adepți. Interesul pentru moravuri pe cale de dispariție, pentru primitivitatea austeră convine romanticilor atrași de ceea ce, prin puritate și autenticitate, compensează aspectele unui prezent nesatisfăcător. După o călătorie în America, Lenau evocă moravurile indienilor într-un grupaj de poezii ; poetul american Longfellow, fermecat de legendele indiene, reconstituie într-un limbaj aca-

[1] G. Călinescu, *Istoria literaturii române*, p. 220.

demizat o lume dispărută — obiect de nostalgie — în *Cîntecul lui Hiawatha*, ţlefuind în sensul unui convenţionalim preluat de la victorianul Tennyson ceea ce ar fi putut părea aspru şi şocant în moravurile primitive. Moravurile indiene, ca şi sălbăticia peisajului şi caracterul aventuros al eroilor constituie farmecul romanelor lui James Fenimore Cooper. Literatura acestuia „este exotică nu numai în raport cu viziunea europeană, ci şi cu aceea a locuitorilor din oraşele americane ale Noii Anglii şi de pe coastă pentru care parfumul preriei, urmele şi urmăririle călare însemnau altă lume în aceeaşi imensă ţară" [1].

Exotismul romantic — generator de emoţii inedite — cu atracţia lui pentru pitorescul straniu şi cu funcţia lui compensatoare reprezintă una dintre acele cuceriri ale romantismului de care vor beneficia unele orientări literare ulterioare. Pentru că exotismul, la fel ca atîtea alte manifestări romantice, este un rezultat al acelei atracţii a imposibilului constitutivă pentru psihicul romantic. S-a formulat chiar comparaţia între exotismul şi misticismul romantic. „Acesta din urmă se proiectează în afara vizibilului într-o atmosferă transcendentală, unde se uneşte cu divinitatea ; cel dintîi se transportă în imaginaţie dincolo de realitatea timpului şi spaţiului şi crede a vedea în tot ceea ce este îndepărtat în timp şi spaţiu atmosfera ideală pentru mulţumirea simţurilor lui." [2] Atît doar că misticul neagă lumea senzorială în timp ce amatorul de exotism, colecţionar de senzaţii rare, o caută. Oricum, exotismul parnasienilor, al lui Baudelaire, al simboliştilor, purcede, oricîte disocieri nuanţate am formula („Călătorul simbolist e mai puţin drapat decît romanticul Childe Harold, fără veleităţi de titan sau de Lucifer, capricios, hipersensibil pînă la nevroză" [3]) — de-a dreptul din exotismul romantic.

[1] Silvian Iosifescu, *Literatura de frontieră*, E.P.L., 1969, p. 222.
[2] Mario Praz, *La carne, la morte e il diavolo nella letteratura romantica*, 1930, pp. 198—199.
[3] Silvian Iosifescu, id., p. 220.

NOCTURNUL

Poezia nopții avea o lungă tradiție atunci cînd romanticii au început a vedea în noapte suprema ambianță poetică, mediul optim pentru efuziunea lirică, pentru cufundarea în sine și contactul mistic cu transcendentul, uneori chiar și un preludiu al morții și eternității. Contemplativii, melancolicii, tenebroșii lui Shakespeare (Hamlet, Brutus, Macbeth) evoluează firesc în mediul nocturn, ca și îndrăgostiții lui (Romeo și Julieta). Pentru toți aceștia noaptea este mediul ideal, care permite o maximă concentrare și desfășurare a gîndirii, o trăire a sentimentelor într-o atmosferă de lumină interioară, pe care o intensifică întunericul exterior.

În dipticul lui de tinerețe *Allegro* și *Il Pensieroso*, Milton creează două portrete, două structuri psihice simetrice : Exuberantul și Melancolicul. Ambianța naturală a melancolicului este noaptea, pe care acesta o salută pentru plăcerile pe care ea le poate oferi unei naturi contemplative și solitare. Înserarea, clarobscurul, ale căror virtuți mîngîietoare natura le sporește, sînt elemente de ambianță, de *Stimmung*, pe care preromantismul va începe să le intuiască. Spre mijlocul secolului al XVIII-lea *Nopțile* lui Young, în ciuda retorismului care înecă materia poetică, dezvăluie Europei întregi, dorință de ceea ce este vag și nelămurit, după mai bine de un secol de orbitoare lumină carteziană, virtuțile consolatoare ale nopții, voluptatea sentimentelor pe care le favorizează clarobscurul. Pentru Young, pastor protestant, noaptea e momentul dialogurilor cu divinitatea, al dezbaterilor interioare, este peisajul cel mai concordant cu sentimentele melancolice prilejuite de pierderea unei ființe iubite, pierdere ce naște marile întrebări formulate însă de Young cu exces de grandilocvență : Ce este viața ? Ce este moartea ? În poemele ossianice, peisajul selenar surprins într-o natură vijelioasă are supremația ca forță de sugestie asupra episoadelor violente de luptă și dragoste care alcătuiesc trama poemelor lui Macpherson.

Romantismul preia și dezvoltă nota nocturnă în modalități diferite. Se creează o gamă a nocturnului, pe întinderea

căreia noaptea poate fi ambianță lirică stimulatoare de meditație melancolică, zonă a enigmelor nerezolvabile rațional, domeniu al abisului sugestiv al unor alte tărîmuri, teritoriu al magiei, preludiu al eternității. Romantismul, a spus un cercetător al nocturnului romantic „descoperă virtuțile pozitive și puterea tenebrelor ; el se complace în negru, nu în semn de sfidare sau pentru a răsturna cartezianismul, dar pentru că asemenea păsărilor de noapte este în mod special organizat ca să simtă și să vadă în timpul nopții" [1].

Cu atracția pentru unitatea inițială pierdută, pentru „identitatea absolută", invocată de un Schelling, romanticii de structura interioară a lui Novalis văd în noapte „divina confuzie în care se amestecă tot ceea ce gîndirea clasică se ostenise să separe" [2]. W. Jankelewitch vede în atracția lui Novalis pentru nocturn, atracție evidentă nu doar în *Imnurile către noapte,* nostalgia romantică după „confuzia care face să dispară polaritatea brutală între lumină și umbră" [3].

Noaptea este ambianța prin excelență favorabilă comunicațiilor magice, emoțiilor cosmice, intuiției infinitului. Este anotimpul visului. Aventura lui Heinrich von Ofterdingen se consumă în vis, a lui Dionisie de asemenea. *Die Welt wird Traum, der Traum wird Welt,* spune Novalis în poemul ce deschide partea a doua — rămasă neterminată — a romanului său simbolic.

Imnurile către noapte ale lui Novalis, publicate în 1800 în revista *Athäneum,* cresc dintr-un fapt de viață, pe care poetul, orientat spre experiențe mistice, îl transfigurează pînă la dimensiunile unei apoteoze. Moartea logodnicei sale, Sophie von Kühn, în vîrstă de paisprezece ani, produce în Novalis o exaltare ce duce la deplasarea accentului vieții spre transcendent, la o „convertire la moarte" [4]. *Imnurile către noapte,* adevărate iluminări, comunică într-o proză care realizează miracolul transformării cuvîntului în muzică, proză alter-

[1] Wladimir Jankelewitch, *Le nocturne* din volumul *Le Romantisme allemand,* Cahiers du Sud, 1949, p. 88.
[2] Id., p. 89.
[3] Id., pp. 90—91.
[4] Albert Béguin, op. cit., p. 101.

nînd uneori cu versuri, etapele acestei convertiri. În primul imn, el, „străinul", se desprinde de lumina strălucitoare a zilei şi de farmecele ei şi „se îndreaptă spre sfînta, nerostita, tainica noapte". În comparaţie cu noaptea care deschide „ochii fără margini" lumina i se pare săracă şi copilăroasă. Doar noaptea care i-o redă poetului pe iubita moartă mai poate însemna viaţă pentru el. Este noaptea nunţii, prielnică unei mistice cununii.

În al doilea imn, oboseala de lumină şi de viaţă, setea după noapte sînt echivalate cu refuzul a ceea ce este îngrădit, finit şi cu dorinţa de eternitate. Timpul luminii este măsurat, în schimb domnia nopţii este infinită în timp şi spaţiu *(zeitlos und raumlos)*. Noaptea devine astfel un preambul al eternităţii. Al treilea imn comunică un moment de comuniune în sfîrşit realizat cu iubita moartă. „Lanţurile luminii" [1] se sparg. Într-o transfigurare de o clipă poetul îşi îmbrăţişează iubita şi are, o dată cu revelaţia iubirii eterne, şi pe aceea a neantului.

Această clipă de extaz mistic, acest vis care deschide o fereastră spre eternitate îl face să revalorifice viaţa. Cel ce a privit lumea eternă se poate reîntoarce în lumea activităţii măsurată de mersul ceasului luminos, dar va rămîne veşnic credincios nopţii. De aici înainte, el va fi marcat de culorile nopţii. În versurile care încheie al patrulea imn, noaptea, moartea şi iubirea se confundă.

Zeii luminii, zeii antici au cedat locul religiei nopţii şi a morţii : creştinismul. Pentru creştinism moartea e o mistică nuntă. În ultimul imn, intitulat *Nostalgia morţii* (*Sehnsucht nach dem Tode)* moartea este patria şi dorul de a te cufunda în ea, dorinţa reîntoarcerii în casa tatălui. Voluptatea aneantizării, chiar a descompunerii, ca şi atracţia spre fenomenele crepusculare sînt note constante ale gîndirii poetice la Novalis. Într-o scrisoare adresată lui Schiller sub impresia unui sfîrşit de toamnă, Novalis scria : „Îmi face plăcere ultimul surîs al vieţii ce se stinge în natură şi privirea dulce şi înso-

[1] Citatele din „Imnurile către noapte" sînt extrase din tălmăcirea lui *Al. Philippide.*

rită a cerului ce se răceşte. Maturitatea fecundă începe să se prefacă în descompunere şi pentru mine priveliştea naturii care moare încet e aproape mai bogată, mai măreaţă decît înflorirea şi trezirea la viaţă din primăvară..." Dorul de mireasma dulce (iubita moartă şi moartea însăşi) şi de Christos, dorinţă cu a cărei expresie extatică se încheie imnurile, anunţă canticele spirituale dedicate de Novalis Fecioarei şi lui Christos.

Noaptea este pentru Novalis nu numai mediul contactelor mistice, anticamera morţii şi a împlinirii prin moarte, ci unitatea primordială, în care se anihilează opoziţiile, şi deci rezervorul firesc al poeziei. Fiindcă, pentru Novalis, poezia este o coborîre în adîncuri, o întoarcere spre acele regiuni nocturne care reprezintă „patria", şi nenumărate sînt simbolurile prin care se exprimă, în opera romantismului german, această atracţie a subteranului.

În *Heinrich von Ofterdingen,* simbolul minei comunică deopotrivă ideea că poezia trebuie căutată în straturile adînci, ferite de lumină (de lumina raţiunii), cît şi mitul unei subconştiinţe în care, ca într-o magmă, se află topite sub formă de sinteză primordială elementele despărţite în unităţi distincte, de îndată ce ajung la nivelul luminii. Heinrich este vrăjit de „munca minerilor". „Viitorii mei tovarăşi de lucru mi-apăreau ca eroii unei lumi subternane, care erau siliţi să învingă mii de primejdii, dar stăpîneau de asemenea, graţie minunatelor lor cunoştinţe, o fericire vrednică de a fi invidiată ; prin legăturile lor tăcute şi grave cu anticii fii ai naturii în grotele lor minunate şi întunecoase, mi se păreau pregătiţi să primească harul divin şi să se ridice cu bucurie deasupra lumii şi a mizeriilor ei." Cînd coboară cu lampa de miner în mînă, Heinrich trăieşte o revelaţie : „Un sentiment de o ciudată solemnitate mă însufleţea şi lumina dinaintea mea sclipea în ochii mei ca steaua norocului care-mi arăta drumul către comorile ascunse ale naturii". Ajuns în fundul minei Heinrich se simte „în plină posesie a ceea ce fusese totdeauna ţinta dorinţei mele celei mai scumpe". Nostalgia lui Novalis după „locurile natale" asimilează aceste locuri cu tărîmurile obscure, cu regiunile unde graniţa dintre

noapte şi nefiinţă este greu de trasat, noapte şi nefiinţă fiind deopotrivă haosul originar, care îmbină tot ce va deveni vreodată varietate şi contradicţie, şi moartea, neantul, eternitatea.

Regăsim şi în povestirea lui Ludwig Tieck, *Der Runenberg*, simbolul subteranului, simbol frecvent în romantismul german, tocmai pentru sugestia adîncurilor greu sondabile şi a beznei originare pe care o oferă. Adîncurile pămîntului, cu peşterile evocatoare a unor catastrofe geologice, cu cristalele multicolore sclipind de focuri schimbătoare, întreagă această lume a pietrei subterane exercită o fascinaţie tulbure căreia personajul nu i se poate sustrage. Ricarda Huch comentează simbolul : „Interiorul pămîntului, acolo unde se formează nevăzute giuvaerurile cele mai preţioase, moarte şi totuşi vii, asemenea primelor roade ale naturii, acolo unde bogăţia lumii de sus, lumina cea mai orbitoare, cea mai colorată, se află în chip tainic închisă în cristal (...), măruntaiele ce se deschid uneori cu violenţă şi dezvăluie în toată frumuseţea lor înfricoşătoare, forţele lăuntrice revărsate într-un şuvoi de lavă incandescentă — reprezintă pentru ei (romanticii) inconştientul pămîntului“ [1].

Noaptea îşi pierde caracterul mitic, atributele haosului originar în alte expresii ale nocturnului romantic. Cu mai puţină atracţie pentru zona stihialului, Joseph von Eichendorff resimte noaptea ca o „blîndă învăluire“, „un ocean tihnit“ *(Noaptea)*. E ceasul vrăjii erotice *(Vrajă nocturnă)*, al apariţiilor feerice *(Privire vrăjită)*, ceasul în care şoaptele naturii nasc plăsmuiri fantastice *(Frumoasă ţară străină)*.

În cele patru Nopţi ale lui Musset *(Noaptea de mai, Noaptea de decembrie, Noaptea de august, Noaptea de octombrie)* ample elegii romantice, în care durerea, dezamăgirea erotică, singurătatea, deznădejdea se exprimă într-o fastuoasă retorică, ambianţa nocturnă e despuiată de caracterul magic atribuit ei de Novalis. Pentru Musset, noaptea e timpul monologurilor dureroase, al dialogurilor cu muza

[1] Ricarda Huch, op. cit., pp. 264—265.

(deci al dezbaterilor interioare), dialoguri în care durerea găseşte răgazul de a se exprima aforistic :

Les plus désespérés sont les chants les plus beaux,
Et j'en sais d'immortels qui sont de purs sanglots,[1]

sau

Rien ne nous rend si grands qu'une grande douleur.[2]

sau

L'homme n'écrit rien sur le sable
A l'heure où passe l'aquilon[3].

de a se ilustra pe sine parabolic (pelicanul care-şi hrăneşte puii cu propria lui substanţă) etc.

În *Noaptea de decembrie,* în locul muzei, ca proiectare a conştiinţei poetului, apare copilul, tînărul *vêtu de noir / Qui me ressemblait comme un frère.* Acest alter ego prilejuieşte o privire înapoi, o retrospectivă a vieţii poetului cu emoţiile copilăriei, libertinajul şi durerile primei tinereţi, plictiseala care l-a urmărit pe acest „copil al veacului", aspiraţiile, marea iubire urmată de marea deznădejde, căci noaptea este pentru Musset, ca pentru atîţia romantici, anotimpul amintirilor. În noapte izbucnesc hohotele disperării (ce se ordonează poetic şi uneori discursiv în bogate desfăşurări retorice), în noapte au loc cufundările în conştiinţă şi trecut *(Comme un plongeur dans une mer profonde),* noaptea este, în mod esenţial, timpul solitudinii. Căci umbra ce-l însoţeşte pe poet, tînărul cernit ce-i apare în clipele de răscruce ale vieţii nu este decît „singurătatea" *(Ami, je suis la solitude).*

Tot noaptea cu virtuţile ei consolatoare e prielnică vindecării *(Noaptea de august),* vindecare lentă cu reveniri du-

[1] Nemuritorul cîntec s-a zămislit din chin
Cea mai frumoasă carte e un prelung suspin.
[2] Cu cît mai aprig suferi, cu-atît te-nalţi mai drept.
[3] Nu scrie nimeni pe nisip,
Cînd se dezlănţuie furtuna.
Traducere de *Tudor Măinescu*

reroase în trecut, care nu sînt însă lipsite de voluptate. Muza *Nopții de august* e speranța care-i arată poetului că suferința, iubirea zădărnicită sînt germeni creatori :

Après avoir souffert, il faut souffrir encore ;
Il faut aimer sans cesse, après avoir aimé. [1]

Aceeași lecție o oferă muza unui poet readus la viață de o nouă iubire în *Noaptea de octombrie*. Virtutea suferinței este elogiată aforistic : *L'homme est un apprenti, la douleur est son maître*, și o dată cu această convingere, poetul dobîndește uitarea și acordă infidelei iertarea. În sfîrșit, noaptea cu foșnetele ei misterioase ce vorbesc despre germinație favorizează biruința vieții asupra deznădejdii.

Pentru romanticul autor al celor patru elegii, noaptea e ambianța propice efuziunilor lirice și dezbaterilor interioare ce se comunică tot efuziv. Ea cumulează virtuțile de care are nevoie sufletul îndurerat, dornic de o singurătate spectaculoasă. Se poate adapta lui Musset caracterizarea făcută de Albert Thibaudet lui Chateaubriand, despre care criticul spune că „are nevoie cel puțin de acel delegat al publicului care este oglinda". [2] Noaptea este oglinda lui Musset. În luciul ei întunecat, poetul își descoperă imaginea.

Pentru Grigore Alexandrescu noaptea e mediul aproape convenționalizat, propriu meditației dureroase. Asemeni preromanticului Young, ale cărui elegii se dezvoltă din solul afectiv al unei ireparabile pierderi, Alexandrescu își plînge părinții morți, propria lui viață pustiită și așteaptă — nu fără o gesticulație retorică („Pui mîna p-a mea frunte și caut un mormînt") — moartea *(Miezul nopții)*. În spirit ossianic noaptea lui Alexandrescu este timpul fantomelor („Este ceasul nălucirii : un mormînt se desvăleşte, / O fantomă-ncoronată din el iese... o zăresc..."), timpul în care

[1] Să suferi mai departe de-ai suferit o dată,
Iubește totdeauna, și după ce-ai iubit.
Traducere de *Tudor Măinescu*

[2] Albert Thibaudet *Histoire de la Littérature Française de 1789 à nos jours*, Stock, Paris, 1936, p. 35.

vestigiile trecutului şi elementele naturii emană fiorul misterului şi capătă dimensiunile măreţiei.

La Eminescu, peisajul nocturn, selenar, e constitutiv pentru aproape toate modalităţile liricii eminesciene. El poate alimenta acea dulce durere romantică, poate chema amintirile *(Cînd amintirile)*.

Noaptea cu lună e atmosfera iubirii romantice, e anotimpul vrăjii erotice, aşa cum o evocă nostalgic *Scrisoarea a IV-a :*

> Luna tremură pe codri, se aprinde, se măreşte,
> Muchi de stîncă, vîrf de arbor, ea pe ceriuri zugrăveşte.

Dar noaptea eminesciană este şi o zonă a originarului în interiorul căreia comunicaţia cu tainele universului se produce direct, prin ignorarea oricăror depuneri filozofice. Născute din „fiorul cosmogonic", poemele lui Eminescu „se învîrtesc toate, mai aproape sau mai departe de sîmburele de întuneric al golului primar..." [1]. Readucerea în centrul cercetării eminesciene a Postumelor de către G. Călinescu dezvăluie un Eminescu, pe care într-un eseu recent, I. Negoiţescu îl numeşte „plutonic", un Eminescu vizionar, ale cărui simboluri se dezvoltă dintr-o viziune mitică, dominată de intuiţia abisalului. Noaptea este mediul somnului, este „poarta prin care se intră în această geografie subiacentă" [2].

Ca şi la Novalis, noaptea poate fi şi pentru Eminescu un vestibul al morţii *(Se bate miezul nopţii)*.

În mod precumpănitor noaptea este la Eminescu timpul reflecţiunii filozofice, al cugetărilor genetice însă şi al anticipaţiei aneantizării. În meditaţiile de acest fel, subiectivitatea efuzivă, favorizată la un Musset de peisajul nocturn dispare aproape, fiindcă amintirea intimă şi dureroasă e copleşită de emoţiile cosmice. Microcosmosul uman apare derizoriu, sugerînd gîndul deşertăciunii celor omeneşti, în com-

[1] G. Călinescu, *Opera lui Hihai Eminescu*, vol. II, p. 131.
[2] I. Negoiţescu, op. cit., p. 34.

paraţie cu macrocosmosul, a cărui devenire se reactualizează în capul bătrînului dascăl. Cosmogonia lui Eminescu, ale cărei origini literare şi filozofice G. Călinescu le-a arătat [1], ideea reintrării luminilor în neant cîştigă, ca produse ale unei cugetări nocturne, desfăşurate sub lumina de o dureroasă voluptate a lunii, o rar întîlnită tonalitate poetică. Razele diafane ale lunii, în plutirea lor peste mări, pustiuri şi civilizaţii, conferă o notă lirică specifică oricărei viziuni cosmogonice, oricărei reflexiuni nocturne, pe care o prefac în imagini ale acelui „sentiment al nimicului" atît de obsesiv în poezia cosmică eminesciană.

Văpaia lunii în splendoarea ei rece e sugestivă pentru „eterna pace" dinainte şi de după „clipa suspendată" care este viaţa universului. Pentru personalitatea romantică adesea înclinată să trăiască emoţia astronomică în chip de transfiguare a durerii, nostalgiei şi melancoliei romantice, ambianţa nocturnă oferă — şi exemplul lui Eminescu este unul dintre cele mai frapante — prilejul unei imense potenţări în sensul amplorii şi profunzimii, a viziunilor mitice şi a imaginilor genetice.

Pînă tîrziu, în *Nopţile* lui Macedonski fascinaţia romantică a nocturnului îşi păstrează forţa.

*

Oprindu-mă în acest capitol rezervat lirismului romantic la poematizarea naturii şi a elementului nocturn, n-am socotit că selectez doar două teme din seria inepuizabilă a tematicii lirice în romantism. Alături de lirica erotică şi de lirica dialogului între om şi divinitate, cele două teme tratate reprezintă date fundamentale ale sufletului romantic, mijloace specifice de acces în zonele miracolului existenţial. Mai mult decît nişte „teme" (şi, în domeniul liricii, însuşi conceptul de „tematică", în sensul acordat lui de ceea ce se numeşte tematologie — *Etoffgeschichte* — e vulnerabil),

[1] G. Călinescu, op. cit., pp. 134 şi următoarele.

mai mult decît niște emoții primordiale ale sufletului romantic, „natura" și „noaptea" sînt dintre cele mai expresive cristalizări poetice ale dorinței romantice de regăsire a unei zone a originarului, de reintegrare în ciclul unei unități pierdute, în ultimă instanță, de regăsire a unui domeniu al genuinului, domeniu necontaminat de atingerile unei civilizații factice și traumatizante. Am insistat de aceea asupra lor cu titlu exemplar.

VII

SPIRITUL SATIRIC

SPIRITUL satiric, atitudinea polemică sînt, pentru foarte mulţi dintre romantici, manifestări constitutive, dat fiind că romantismul se afirmă în opoziţie declarată cu formula literară precedentă, şi este deci prin excelenţă negator. De aceea, multe dintre esteticile romantice sînt opere de scînteietoare polemică, de caustică satiră a unor realităţi spirituale îmbătrînite (prelegerile lui A. W. Schlegel ; prefaţa lui V. Hugo la *Cromwell* ; unele dintre paginile Germainei de Staël din *Despre Germania* etc.).

Romantismul a dat o prodigioasă producţie satirică şi a modificat vechea satiră moştenită din clasicism în sensul unei imense lărgiri a ariei sale. Ca întotdeauna poetul romantic îşi permite toate libertăţile cu genurile literare tradiţionale. Satira romantică alternează erupţii lirice şi invective nimicitoare cu ample pasaje epice, reducînd la minim didacticismul, caracterul normativ al satirei clasice, păstrînd totuşi o retorică impresionantă, care la marii satirici romantici (V. Hugo, Heine, Eminescu) se desfăşoară cu efecte impresionante.

Totuşi satira de factură clasică are încă adepţi în romantism, ceea ce arată din nou imposibilitatea de a stabili, în domeniul istoriei literare, atitudini estetice „pure". Romanticul Byron, care a născut una dintre cele mai tipic romantice atitudini, ignora antinomia clasic-romantic şi şi-a început cariera literară scriind satiră după modelul maestrului său Pope. Satira de tinereţe *Barzi englezi şi critici scoţieni*, replică la o recenzie veninoasă publicată în *Edinburgh Review* pe marginea primului volum al lui Byron, îşi propune să fie o nouă *Dunciadă*, una dintre satirele literare ale lui Pope, citită cu deliciu de studentul de la Cambridge. Pope, Swift şi, dacă vrem să găsim surse mai îndepărtate, Juvenal — iată modelele aceluia care, cu puţini ani mai tîrziu, avea să scrie romanticul poem *Călătoria lui Childe Harold*. În prima

lui satiră, tînărul Byron, în vîrstă de 21 de ani, dărîmă multe false reputații, dar dă, cu suficiența tinereții, și mai multe verdicte false, dintre care pe unele avea să le regrete. Poeții lacurilor, Walter Scott și alții sînt nimiciți de pana vijeliosului polemist. Nota satirică avea s-o regăsească Byron, după lungul capitol romantic reprezentat de scrierea poemelor orientale, în Italia, cînd noi experiențe sociale și de cultură îl îndreaptă spre alte surse și alte tonalități satirice. Citește acum poemele eroicomice italiene și-l atrage cu deosebire *Morgante Maggiore* al lui Pulci. Fără să uite încîntarea pe care i-o produsese *Bucla furată* a lui Pope, scrie o satiră a vieții venețiene, brodînd pe canavaua unei anecdote cunoscute. Cu un ton degajat, în care nu mai recunoaștem nici morga suficientă a satirei de tinerețe, nici retorismul poemelor romantice, Byron evocă în *Beppo* atmosfera carnavalului venețian și, în numeroase paranteze, digresiuni, folosind jocuri de cuvinte și un limbaj zeflemitor, ironizează convenția socială, ipocrizia religioasă, referindu-se, cînd la Italia cînd — aluziv — la Anglia, pe care o părăsise.

Duelul cu poeții lakiști continuă cu o înverșunare — aproape disproporționată — din partea lui Byron. Îl enervează laurii primiți de Wordsworth și de Southey și, mai ales, servilismul față de oficialități și fertilitatea acestuia din urmă. La moartea regelui George al III-lea, Southey scrisese o odă funerară, *Judecata din urmă,* în prefața căreia ataca școala „satanică" și pe șeful ei, nenumit, dar de care nimeni nu se îndoia că trebuie să fie Byron. Byron replică într-o parodie, intitulată tot *Judecata din urmă,* în care sarcasmul lui vizează atît viața literară a vremii cît și monarhia în cap cu debilul George al III-lea. Nota grotescă însoțește toate aparițiile lui Southey care, ca poet laureat, ajunge în rai în suita regelui, se oferă să scrie biografia și apologia îngerilor și a Satanei, e izbit în cap de cheia Sfîntului Petru, cade într-o băltoacă și se ridică la suprafață ca orice corp putred.

Viziunea satirică byroniană găsește o expresie culminantă în amplul poem (de fapt un roman verificat) început în 1818, întrerupt de moartea poetului, *Don Juan.* Alegerea eroului, a legendarului Don Juan, își are tîlcul ei. Don Juan

e o figură care, pornind din literatura Renașterii spaniole (Tirso de Molina), a pătruns în literatura multor țări europene. După ce se reîncarnează în personajul comediei lui Molière și în acela al operei lui Mozart, marele seducător i-a ispitit pe mulți romantici. Pușkin reia motivul în piesa *Oaspetele de piatră* ce aparține grupajului *Mici Tragedii*, piesă în care Don Juan rămîne libertinul cinic și ironic, damnat din pricina orgoliului și a viciului (statuia comandorului sfidat de el îl înăbușă). Romanticul austriac Nicolas Lenau vede, în schimb, în Don Juan un însetat de ideal. În poemul dramatic al lui Lenau, Don Juan e un seducător fără plăcere, pînă la urmă obosit de aventură, pentru că nu-i este dat să descopere absolutul în dragoste. Influențat de povestirea lui E. T. A. Hoffmann, căruia muzica lui Mozart îi sugerase un Don Juan cinic și senzual, dar sfîșiat între aventura ce duce la crimă și aspirația către idealuri elevate, Lenau dă un *Don Juan* în care recunoaștem o expresie posibilă a *Sehnsucht*-ului romantic.

În *Don Juan*-ul lui Byron, descoperim puține trăsături ale personajului tradițional. Erou de poem eroicomic, Don Juan este un nevinovat care trăiește cu uimire aventurile în care îl aruncă soarta. E mai degrabă un soi de Candide și lectura povestirii lui Voltaire trebuie să fi înrîurit asupra genezei personajului lui Byron. Creînd acest paradoxal Don Juan, Byron surpă o reputație, aceea a cuceritorului cinic sau romantic și surpă, între altele, reputația propriilor săi eroi de tinerețe. Pare evident că naivul Don Juan, care trăiește fără voia lui aventuri neobișnuite (erotice, războinice, maritime) e caricatura melancolicului Childe Harold și a demoniacului Corsar. *Don Juan* marchează pentru Byron sfîrșitul grandilocvenței, al gesticulației teatrale, înseamnă dezmințirea eroului romantic de tinerețe. Săltăreața *ottava-rima* luată de la Pulci, alternarea limbajului familiar cu cel grav (ironic folosit), toate acestea slujesc scopului pe care și-l propune Byron : realizarea unui tablou grotesc al epocii sale și al instituțiilor considerate sacre : școala, educația (în episodul educației puritane primite de Don Juan de la mama lui, Doña Inés), căsătoria („derivată din dragoste ca oțetul

din vin"), spune Byron, biserica ; apoi literatura (lakiştii rămîn ţinta atacului), războiul (în cîntul al VIII-lea Don Juan ajunge erou fără voie). Episoade licenţioase (Don Juan nimereşte în haremul din Constantinopol) alternează cu invective violente împotriva „marilor" zilei, (între ei Wellington). Tonul de persiflaj bagatelizator e periodic înlocuit cu izbucniri de sarcasm. Global privit, *Don Juan* al lui Byron pare un antidot faţă de atitudinea romantică şi nu e prima oară cînd romantismul naşte propriul său agent de distrugere. Mulţi romantici şi-au ironizat — pe urmele lui Byron — exaltările şi limbajul grandilocvent. O face, de pildă, Musset, cu o frecvenţă care devine manieră, sau poetul polonez Slovacki, în poemul eroicomic *Biniowski.*

Satira practicată de Gr. Alexandrescu este, în general, străină de spiritul romantic. Poetul îşi începe în 1832 cariera sub semnul meditaţiei lamartiniene şi al fabulei clasice. Ignorînd vreo ordine dictată de evoluţia în timp a doctrinelor literare, Gr. Alexandrescu continuă să scrie, de-a lungul întregii lui cariere poetice, meditaţii, fabule şi epistole. Acordă însă satirei, fabulei, epistolei, sugerate de lectura lui Boileau, La Fontaine, Florian, Voltaire, o atmosferă şi o figuraţie puternic localizate în timp şi în spaţiu. *Satira duhului meu* din 1842, inspirată din Satira IX *(à mon esprit)* a lui Boileau, exploatează şi ea dedublarea cu mari efecte ironice folosită de clasicul francez. Dincolo de această similitudine, satira lui Gr. Alexandrescu reconstituie, cu mijloacele unui pictor de moravuri, atmosfera unui salon românesc în preajma lui 1840. Satira de factură clasică a lui Gr. Alexandrescu e ilustrativă pentru fenomenul de suprapunere a curentelor literare care, în literatura română, ca şi în alte literaturi din centrul şi răsăritul Europei, este rezultatul unor factori istorici şi spirituali specifici, amintiţi cu prilejul consideraţiilor făcute asupra romantismului prepaşoptist în Ţările Române.

Satira lu Heinrich Heine, copil al romantismului, „copil teribil" însă, cum se va arăta a fi în Franţa Alfred de Musset, se plasează în general sub semnul divorţului de viziune aromantică. Tratînd temele majore ale romantismului într-o to-

nalitate specifică (natura în *Die Nordsee ;* visul în *Traumbilder,* inspirația folclorică în vestita *Loreley* etc. etc.), tonalitate cel mai adesea determinată de nota ironică, Heine a fost socotit un *romantique défroqué* pentru violenta lui atitudine antiromantică din marile satire și din eseul *Școala romantică.* Deși ca autor al acestui eseu, Heine mă va solicita în capitolul dedicat tranziției de la romantism spre alte mișcări literare, trebuie spus de pe acum că această înverșunare antiromantică este încă foarte romantică în spirit. Cele două mari satire la care mă refer sînt : *Germania, o poveste de iarnă (Deutschland, ein Wintermärchen,* 1844) și *Atta Troll* (publicat integral în 1847). Prima este în spiritul polemicii cu medievalismul romantic, pe care Heine îl atacă și în eseul amintit. Heine asociază această satiră scrisă în „libera atmosferă a Parisului" cu episodul unei reîntoarceri în Germania, după o lungă absență (13 ani de exil). Șocul resimțit la reîntîlnirea cu tradiționalismul încremenit german e cu atît mai violent cu cît Heine are în minte o societate întemeiată pe liberalism, pe care o cunoaște și a cărei depărtare o resimte dureros. Spiritul satiric al lui Heine se complace în atmosfera farsei bufone sub înfățișarea căreia e prezentată istoria recentă a Germaniei. Parodia, persiflajul, chiar obscenitatea slujesc deprecierii sarcastice. Grotescul vizează cu plăcere medievalismul literaturii germane (pot aminti în această ordine de idei strofele burlești sugerate de revederea mormîntul lui Carol cel Mare la Aachen). Pe Heine îl irită nostalgiile medievale ale romanticilor germani ; ironizează întreaga recuzită poetică medievalistă : cruciade, turnire, iubire trubadurească), pe care le socotește nocive într-o Germanie, al cărei ev mediu s-a prelungit nemăsurat pînă în zilele contemporane cu el.

Cealaltă satiră de lung metraj a lui Heine, *Atta Troll* (cu subtitlul : *Ein Sommernachtstraum — Visul unei nopți de vară),* a fost concepută la Paris, în chip de răspuns dat unor atacuri violente din partea cercurilor literare și politice germane. Satira se dezvoltă dintr-o imagine alegorică (ursul Atta Troll, personificarea tradiționalelor virtuți germane), imagine care însă a lăsat o margine de ambiguitate destul

de largă, de vreme ce întrebarea cu privire la semnificația exactă a personajului a alimentat multă vreme polemica literară. Ursul Atta Troll este greoi, mimetic (își schimbă cu ușurință culoarea și forma), doctoral (dă sfaturi de prudență fiilor săi). În totalitate este o imagine a filistinismului atît de frecvent atacat de romanticii germani (opera lui Hoffmann e numai un exemplu în această direcție), chiar dacă unele interpretări i-au atribuit un rol mai restrîns, văzînd în Atta Troll o ipostază a literaturii germane contemporane cu Heine. Episoadele alegorice alternează cu violente șarje satirice și cu viziuni romantice halucinante, ca aceea a vînătorii puse la cale de poet pentru captarea lui Atta Troll, vînătoare ce se desfășoară într-o atmosferă de vis, cu totul în gustul romantismului.

Nici urmă din rigoarea satirei clasice la Victor Hugo. Maestru al invectivei formidabile, al sarcasmului biciuitor, care se desfășoară în cascade enumerative, V. Hugo este autorul unei ample producții satirice, pe care o găsim răspîndită în mai toate volumele lui de poezii, dar mai ales în culegerea *Pedepsele* (*Les Châtiments*, 1853), scrisă în timpul exilului și dirijată împotriva regimului lui Napoleon al III-lea, „Napoleon cel mic", cum îl numește V. Hugo într-un pamflet. Mijloacele stilistice folosite de Hugo pentru exteriorizarea mîniei lui sînt numeroase : antiteze violente ; întrebări retorice ; poante finale și, mai ales, acumulări gigantice apte să exprime pregnant explozîile sarcasmului hugolian. Imprecații zdrobitoare alternează cu lungi evocări epice (așa se întîmplă în ampla satiră *Ispășirea*, în care, cu darul de evocator pe care i-l cunoaștem din *Legenda veacurilor*, V. Hugo actualizează poetic episoade ale aventurii napoleoniene). De la Agrippa d'Aubigné literatura franceză pierduse obișnuința unei invective atît de nimicitoare. Poetul ajunge pînă la blesteme. Napoleon al III-lea este „saltimbanc, monstru, trădător, pitic atotputernic". Franța lui Napoleon al III-lea este înfățișată în tablouri apocaliptice (*Nox*). Denunțarea crimelor se face cu o pasiune care la V. Hugo se complace în grandilocvență. Și această furie împotriva „uzurpatorului", exteriorizată torențial, își găsește contraponderea afir-

mativă în conştiinţa misiunii răzbunătoare a poetului, căruia îi este hărăzită menirea de a deştepta poporul : „Lazăre, Lazăre, trezeşte-te" *(Poporului)*.

Calitatea sarcasmului romantic o regăsim în *Scrisorile* lui Eminescu. Izbucnirile de mînie împotriva unui prezent lipsit de idealuri, revoltător prin mercantilism, politicianism venal, moravuri decadente şi retorică discursivă sînt mereu echilibrate prin viziuni istorice, mitico-legendare, cosmice, de mare putere. De factură romantică este patosul indignării şi însăşi arhitectura *Scrisorilor*, care alternează invectiva sarcastică cu reflexiunea filozofică *(Scrisoarea I)*, cu expresia lirismului nostalgic *(Scrisoarea IV)*, cu lungi evocări mitice (vezi visul sultanului) sau epice, de amploarea episodului bătăliei de la Rovine din *Scrisoarea III*.

Deplasată din zonele guvernate de intenţia didactică, zone unde o plasase estetica clasică, satira romantică, în manifestările ei cele mai expresive, este o ipostază complimentară a lirismului şi anume a lirismului libertar.

VIII

IRONIA ROMANTICĂ

IRONIA romantică, variantă specifică — pînă în momentul romantic inedită — a ironiei, este un rezultat dintre cele mai subtile şi mai ambigue al idealismului filozofic german. Coordonatele spirituale ale Germaniei de la sfîrşitul secolului al XVIII-lea şi începutul celui următor par să fi prilejuit atmosfera optimă pentru apariţia acestui produs atît de sofisticat şi de specific, de vreme ce nici o altă literatură nu ne oferă un echivalent perfect a ceea ce numim ironia romantică germană. Lumea fiind, în acord cu subiectivismul implicit gîndirii kantiene şi dus pînă la ultimele consecinţe de Fichte, o exteriorizare a eului, o proiecţie a spiritului, spiritul care a creat-o poate s-o şi distrugă. Trăgînd concluziile acestui subiectivism filozofic, romanticii germani văd în ironie facultatea deţinătoare a puterii de a anihila, a răsturna, a redimensiona o realitate, care — ca simplă răsfrîngere a eului — suportă a fi modelată şi remodelată fără încetare. E un joc fascinant al spiritului, căruia Friedrich Schlegel, Jean Paul Richter, Tieck, Hoffmann ş.a. i se dedau cu deliciu, gustînd şi făcîndu-i pe cititori să guste inconsistenţa cu efecte de miraj a unei ambianţe pe cît de incerte şi evanescente, pe atît de seducătoare.

Toate caracteristicile ironiei romantice sugerează acea beţie a eului, care este o componentă aproape generală a conştiinţei romantice. S-a asociat, în mod îndreptăţit, acest tip de ironie cu alte mituri sau domenii ale sufletului romantic : mitul copilului, teritoriul visului etc. „Este nespus de regretabil", scrie Richarda Huch, „să vezi cum s-au dezvăţat oamenii de arta jocului, cît de repede s-au lipsit ei de acea uimitoare forţă şi libertate spirituală, care îngăduie copilului să transforme, după bunul lui plac, o frunză verde într-o farfurie, o pălărie sau o umbrelă. Copilul dă viaţă naturii moarte sau o ucide pe cea vie, de îndată ce ea a

slujit dramei plăsmuite de fantezia lui." [1] Poetul este, în spirit romantic, un copil care refuză îngrădirile maturității. Ironia îi oferă acea lucidă detașare de obiectul propriei sale creații. „Adevăratul ironic nu este exclus din natură, ci liberat de ea. El posedă facultatea de a se desprinde de elementul terestru, în sînul căruia trăiește și acționează, să se ridice ca un astronaut și să vadă pămîntul dispărînd sub el ca un punct necunoscut." [2]

Pentru romanticii germani, care au teoretizat acest tip de atitudine ludică, ironia — intim asociată cu fantezia — este expresia nevoii de noi mituri, mituri pe care omului modern, spun ei, i le poate oferi doar idealismul filozofic. În *Dialogul despre poezie,* publicat în *Athäneum,* Friedrich Schlegel atribuie unuia dintre interlocutori, lui Lodoviko (Ludwig Tieck), un discurs despre mituri, în cuprinsul căruia vorbitorul compară spiritul ironic cu acela zămislitor de mituri. „Aici (în mentalitatea făuritoare de mituri) descopăr o mare asemănare cu acel gradios Witz al poeziei romantice, care nu se dezvăluie doar izolat, ci în construcția întregului (...). Da, această confuzie artificial orînduită, această încîntătoare simetrie de contraziceri, această minunată și veșnică alternare între entuziasm și ironie, care trăiește chiar și în cele mai mici elemente ale întregului, mi se par ele însele a alcătui o mitologie indirectă. Modul de organizare este același în ambele cazuri și cu siguranță că arabescul este cea mai veche formă, forma originară a fanteziei (...). Căci acesta este începutul oricărei poezii : ea anulează mersul și legile rațiunii ce gîndește logic și ne transportă în frumoasa confuzie a fanteziei, în haosul originar al naturii omenești, pentru care eu n-am găsit pînă acum un simbol mai frumos decît vălmășagul pestriț al vechilor zei." Analogia dintre mit și glumă *(Witz)* nu reprezintă doar un cîștig al spiritului romantic atotunificator. În secolul nostru și cu argumente antropologice, Johan Huizinga, care studiază, în al său *Homo ludens,* elementul ludic în toate domeniile culturii omenești,

[1] Ricarda Huch, op. cit., pp. 276—277.
[2] Id., p. 279

formulează afinităţile profunde dintre poezie şi joc, ambele fiind emanaţii ale mentalităţii primitive — născătoare deopotrivă a mitului cît şi a atitudiniii ludice. „Dacă o afirmaţie serioasă e definită ca una făcută în stare de veghe, poezia nu se va ridica niciodată pînă la nivelul seriozităţii. Ea îşi are locul dincolo de seriozitate, la nivelul mult mai primitiv şi mai originar, căruia îi aparţine copilul, animalul, sălbaticul şi vizionarul, în regiunea visului, vrăjii, extazului, rîsului. Pentru a înţelege poezia trebuie să fim în stare a ne însuşi sufletul copilului ca pe o mantie vrăjită şi să abandonăm înţelepciunea omului matur pentru aceea a copilului." [1]

Mentalitatea mitică poate fi redobîndită de omul civilizat, numai prin acceptarea ipotezei că „sfera jocului, aşa cum o observăm la copil, cuprinde întreaga viaţă a sălbaticului, de la emoţiile lui cele mai sfinte pînă la distracţiile cele mai triviale şi mai copilăreşti. Şi ar fi oare din cale-afară de îndrăznet să sugerăm că factorul teriomorfic în rituri, mitologie şi religie poate fi cel mai bine înţeles prin traducerea lui în termenii oferiţi de atitudinea jocului ?" [2]

Concluzia sociologului olandez este că un element de semiglumă, care frizează disimulaţia *(make-believe)* este inseparabil de advăratul mit. „Ajungem la acea latură taumaturgică a poeziei despre care vorbeşte Platon." [3]

Ironia romantică ar rezulta, aşadar, deopotrivă din mitificarea copilăriei cît şi din acel orgoliu al eului, care se crede creator al lumii şi, ca atare, îndreptăţit să o aneantizeze. Ea presupune o extremă detaşare. În spiritul ei, poetul devine spectatorul propriei sale persoane şi spectatorul acestui spectacol. Dar nu e vorba de un spectacol real, pe care l-ar oferi viaţa şi împrejurările ei obiective, ci de un spectacol de vis şi de un refugiu în rolul jucat.

În acest tip de ironie, iluzia joacă un rol hotărîtor. Arta este autosugestie, *willing suspension of belief*, spune Cole-

[1] Johan Huizinga, *Homo ludens*, Beacon Press, Boston, 1966, p. 119.
[2] Id., p. 141.
[3] Id., p. 143.

ridge în *Biographia Literaria.* Viaţa este un joc, poezia — modul optim de a participa la joc, prin modelarea lumii în acord cu fantezia.

Jean Paul Richter pare să fi fost primul care a introdus acest spirit în literatura ce se va numi romantică. Cîteva din atitudinile lui fac din Jean Paul (1763—1825) un prevestitor al romantismului. A ilustrat motivul titanic în *Titan,* fuzionînd într-o sinteză specifică motivul titanului cu tematica onirică, fiindcă Jean Paul este creatorul unui univers al visului, a cărui geografie, al cărui climat le-a studiat, printre alţii, Albert Béguin. Şi-a transcris adesea visele şi atmosfera romanelor jean-pauliene e determinată de calitatea viselor atribuite personajelor — vise cosmice, fabuloase, terifiante, mirifice, extatice, fantasmagorii create de intoxicaţii alcoolice (Richter el însuşi aparţinînd, asemeni lui Poe, romanticilor dipsomani).

Acest vizionar a fost de altfel un teoretician al visului (*Despre vis,* 1798 ; *Privire asupra lumii visului,* 1813) ca şi al ironiei. Interesantă este legătura pe care acest oniric o stabileşte între vis şi ironie, de asemenea între ambele şi creaţia estetică. În paginile esteticii sale (*Vorschule der Aestethik,* 1804), Jean Paul se arată de acord cu concepţiile lui Schlegel şi Schelling, după care „comicul şi în mod special comedia sînt expresia libertăţii ideale infinite şi, în consecinţă, a vieţii negative infinite sau a facultăţilor infinite de determinare şi liber arbitru" [1]. Comicul, ironia presupun detaşarea de ceea ce devine rizibil (*das Lächerliche*), căci „...omul care ştie să se plaseze deasupra vieţii şi a cauzelor ei îşi oferă cea mai prelungită comedie" [2]. Ideea că atitudinea ludică acordă libertatea maximă este centrală esteticii comicului, aşa cum o dezvoltă Jean Paul. Inteligenţa comică se plimbă liber într-un vast domeniu aerian, în care nu întîlneşte nici un obstacol. [3] Comicul trebuie să devină însă romantic, adică umoristic, trebuie să devină sublim răsturnat (*lex inverso*).

[1] Jean Paul Richter, *Vorschule der Aestethik,* Stuttgart und Tübingen, 1813, p. 184.
[2] Id., p. 208.
[3] Id., p. 229.

De aici decurge caracterul aneantizant al ironiei romantice *(die vernichtende oder unendliche Idee des Humors)* [1]". Caracterul subiectiv al atitudinii este subliniat: „împart eul meu în doi factori — finitul şi infinitul — şi îl extrag pe ultimul din primul" [2]. Umoristul creează un univers, ale cărui dimensiuni sînt produse ale subiectivităţii sale, univers care trebuie să ducă la răsturnarea ideii uzuale despre creaţiune. „Cînd omul, asemenea teologului de altădată, contemplă lumea terestră de la înălţimea lumii imateriale, prima îi apare plină de micime şi deşertăciune ; cînd se serveşte de lumea mică, aşa cum face umorul, pentru a măsura lumea infinită, el naşte acel rîs în care se amestecă un soi de durere cu un soi de măreţie." [3]

Ca şi visul, ironia este, după Jean Paul, o manifestare a neîngrăditei libertăţi a spiritului de a construi şi a nimici universuri. Din perspectiva neantului universal, de care se simte atras spiritul ironic, distincţia între nebunie şi înţelepciune devine absurdă. Lumea întreagă e nebună şi ironistul se include pe sine în demenţa universală *(Tollheit)*. Asemenea lui Hamlet, nebunilor shakespearieni, lui Laurence Sterne, umoristul — el însuşi un nebun cu clopoţei — încurcă totul, amestecă totul, răstoarnă totul.

Ceea ce a spus cîndva Jean Paul despre personajul romanului său *Hesperus* (1795), visătorul Viktor, se potriveşte tuturor personajelor jean-pauliene şi autorului lor, în primul rînd. „Viktor are trei suflete nebune *(närrische Seelen)* — sufletul de umorist, sufletul sensibil şi sufletul de filozof." Personajele romanelor lui Jean Paul şi acţiunile în care sînt angrenate sînt privite dintr-o perspectivă fără încetare schimbată, ceea ce creează un joc al distanţei între personaj pe de o parte, între narator sau cititor pe de alta, joc care este unul dintre rezultatele ironiei romantice. În *Hesperus* sau în *Titan,* romane pe care le putem caracteriza drept „grave", cel puţin prin structura personajelor : sufletul armonios (Albano de Cezara), demonul (Roquairol), visătorul (Viktor),

[1] Id., p. 247.
[2] Id., p. 255.
[3] Id., p. 247—248.

tonul participant, chiar pasionat, alternează permanent cu un ton detaşat, în care glasul autorului comentează bagatelizator anecdotica romanelor. Dacă mai adăugăm la aceasta digresiunile nenumărate deprinse de la Laurence Sterne, parantezele fanteziste care dizolvă aproape total substanţa epică, am numit cîteva dintre procedeele ironiei jean-pauliene. Alternarea tonalităţilor este de altfel cel mai sigur mijloc de a anihila ceea ce cu o pagină înainte se impunea ca o certitudine. Romanul *Quintus Fixlein* (1795) pare să ne transporte în atmosfera idilică, de domesticitate tandră, cu care ne-a învăţat *Vicarul din Wakefield* al lui Goldsmith. Nici chiar micile comentarii bagatelizatoare, cu care sînt însoţite întîmplările vieţii învăţătorului Fixlein (Quintus, pentru că predă în clasa a cincea), şi aspiraţiile lui încununate de succes către mîna domnişoarei uşor tomnatice Tiennette şi către funcţia de pastor nu dăunează atmosferei idilice. Dar viaţa senină a lui Fixlein este marcată de un element de teroare. Toţi bărbaţii din familia lui au murit la vîrsta de 32 de ani şi tocmai aceasta este vîrsta la care îşi vede personajul realizate năzuinţele erotice şi profesionale. În noaptea cînd, zădărnicind precauţiile unei mame care îi tăinuieşte vîrsta, Fixlein află adevărul, el are un vis dintre cele mai caracteristice pentru viziunile onirice ale lui Jean Paul. Atmosfera de idilă e negată prin acest coşmar care debutează macabru, apoi, printr-o suită de metamorfoze, se încheie într-o notă de beatitudine celestă.

Nici avatarurile conjugale ale lui Siebenkäs, avocatul săracilor din romanul *Siebenkäs* (1797), avataruri ale căror implicaţii psihologice amintesc uneori de romanul, la data respectivă însă nescris, al lui Goethe, *Afinităţile elective* (*Wahlverwandtschaften,* 1810), nu se menţin multă vreme în registrul naraţiunii grave. Ca şi cum ar întoarce brusc binoclul şi ne-ar arăta personajele, relaţiile dintre ele, faptele şi gîndurile lor prin extremitatea care micşorează, Jean Paul îşi pulverizează singur universul fictiv, răpind cititorului orice certitudine în existenţa reală sau posibilă a vreunei lumi palpabile. Schimbări de perspectivă şi registru, alternanţă de modalităţi, digresiuni, dizolvare a formei, desfiinţarea li-

niei de demarcație între viață și vis — acestea sînt cîteva dintre efectele acelei viziuni care este răspunzătoare pentru ironia romantică jean-paulianã.

În centrul sistemului estetic al lui Karl Wilhelm Ferdinand Solger, sistem fundamentat în dialogul platonician *Erwin (1815)* și în *Prelegerile de estetică* (*Vorlesungen über Aesthetik*, reconstituite în 1829) stă conceptul ironiei — numită de el umor. Ca și Schelling, Coleridge și alți esteticieni romantici, Solger distinge între imaginație și fantezie, dar atribuie ironiei, alături de imaginație, un rol constitutiv în opera de artă, ea fiind *„germenele vital al oricărei arte"*, facultatea prin excelență aptă de a concilia opozițiile tocmai pentru că este expresia supremei obiectivități. Solger extinde conceptul de umor, în care Ben Jonson, cu comedia lui crescută din teoria umorilor, vede doar *„o ciudățenie exterioară, unică, pe care omul a desprins-o din somnolență sau în parte din nebunie"* [1]. După părerea lui Solger, *„în umor prezența și particularitatea ei (a divinității) este aceea a lumii adevărate, așa cum la cei vechi, în execuția figurilor, divinul nu era altceva decît conceptul lucrului unic (des einzelnen Dinges)"* [2]. Urmează elogiul lui Jean Paul Richter, pentru care umorul reprezintă finitul orientat spre infinit sau infinitul sensibilizat, căci există în zona fanteziei o arie *„unde tot ceea ce este finit este reorientat prin sentiment spre o faptă divină, care însă, fiindcă nu are înaintea-i decît diferitele apariții ale lucrurilor, ne întîmpină ca fiind asemănătoare cu alimentul ei finit"* [3].

În umor reprezentarea nu vizează particularitatea, care prin însăși actul umoristic se dizolvă în neant, ci mereu întregul și generalul. În șuvoiul umorului contrariile se anihilează, ceea ce e comic se poate transforma oricînd în element dureros, ceea ce e demn și tragic poate cădea în ridicol și derizoriu. „Totul devine deopotrivă valoare și non-

[1] K.W.F. Solger, *Erwin, Vier Gespräche über das Schöne und die Kunst*, Berlin, Realschulbuchhandlung, 1815, p. 226.
[2] Id., p. 227.
[3] Id., p. 228.

valoare" și în ultimă instanță umorul sensibilizează însăși „ideea" [1], idee pe care o poate anihila, pentru a reface apoi totul cu ajutorul divinității. Comentînd *Prelegerile despre arta dramatică* ale lui Aug. W. Schlegel, Solger nu acceptă distincția între tragedie și comedie dezvoltată de teoreticianul german al romantismului. Ironia este însăși esența artei dramatice și ea unifică opera lui Sofocle și Shakespeare, pe de o parte, cu aceea a lui Aristofan, pe de alta. Ironia ne înalță, ea fiind echivalată cu conștiința creației artistice și a iluziei estetice, deasupra amărăciunii lui Eschil și a cruzimilor shakespeariene, altfel insuportabile. În spiritul mistic și în limbajul religios propriu filozofiei lui Solger, ironia devine o stare de contemplație superioară, de la înălțimea căreia conflictele omenești artistic transfigurate poartă în ele germenul unei deșertăciuni ce îngăduie echivalarea a ceea ce pare distinct și chiar opus. Este, cu alte cuvinte, încă un mijloc de realizare — de data aceasta în domeniul artei — a acelei unități, spre care tinde o bună parte din filozofia romantică germană.

Ludwig Tieck a adaptat procedeele dictate de viziunea ironică a lui Jean Paul Richter literaturii dramatice și a imaginat altele specifice ficțiunii scenice în cîteva din piesele lui fanteziste : *Motanul încălțat, Lumea răsturnată, Zerbino* etc.

Comedia *Motanul încălțat (Der gestiefelte Kater,* 1797) se prezintă ca o dramatizare a cunoscutului basm al lui Perrault. Jocul între iluzie și realitate e folosit de Tieck nu numai pentru a ironiza moda literară a vremii (comedia abundă în citate și parafrazări), ci și pentru a nimici cu fiecare scenă și replică imaginea construită în scena sau replica precedentă. Piesa întreagă e o „poznă" *(eine Posse)* a poetului, care nu îngăduie spectatorului să păstreze nici timp de o clipă vreo certitudine.

Din prolog dialogul se înfiripă între scenă și sală și, cu aceasta, granița dintre ficțiune și realitate este abolită. Apare și poetul, care-și justifică anticipat piesa. În tot timpul

[1] Id., p. 231.

desfășurării ei, adică în timp ce asistăm la aventurile motanului care-și fericește stăpînul însurîndu-l cu fata regelui, sala comentează : piesa e prea nebună *(zu toll)*, n-are sens *(Unsinn)*, comentarii ce ne comunică, între altele, opinia poetului despre spectatorul filistin, însetat de certitudini liniștitoare, impermeabil la fantezie și poezie. Personajele de pe scenă fac și ele aluzii la spectatori. Spectatorii sînt din ce în ce mai îngroziți de aberațiile piesei (motanul vorbește, încalță cizmele, nimeni în piesă nu se miră de aceste fapte care încalcă rațiunea). Ca antidot, poetul oferă numaidecît o scenă cu doi îndrăgostiți și o privighetoare, ba chiar și un balet.

O discuție între poet și mașinist, surprinsă de spectatori din pricina unei defecțiuni tehnice, zăpăcește și mai mult publicul, care dorește o piesă cuviincioasă și tradiționalistă. Urmează un dialog între actori și public, apoi o ceartă între actorii nemulțumiți de rolurile atribuite lor și chiar de poet. Piesa continuă totuși. Actorii abandonează din cînd în cînd rolurile pentru a discuta de-ale lor sau a se plînge de suflerul care nu-și face datoria. Spectatorii au impresia că în interiorul piesei se joacă altă piesă. Hinze, motanul, îl saltă pe stăpînul lui — Gottlieb — pe scara socială, rostind cuvinte revoluționare — Libertate, Egalitate — ca un adevărat reprezentant al Tiers-État-ului. Publicul se alarmează la gîndul că asistă la o piesă incendiară. Totul se termină ca în poveste. În timpul epilogului, scena se evacuează de decoruri, iar poetul apare pentru a se justifica : „Am încercat să vă duc înapoi spre sentimentele îndepărtate ale copilăriei, așa încît să receptați basmul înfățișat aici, fără să-i acordați mai multă importanță decît are". A redeveni copil este unul dintre obiectivele ironiei romantice, spre care poeții tind cu ajutorul confuziei tuturor planurilor, al suprapunerii dintre ficțiune și realitate — ambele socotite la fel de inconsistente.

Comedia lui Tieck intitulată *Lumea răsturnată* [1] *(Die verkehrte Welt)* folosește alte procedee (răsturnarea comică)

[1] Am vorbit despre această comedie în capitolul *Lumea răsturnată* din volumul meu *Metamorfozele măștilor comice.*

și motive (teatru în teatru) pentru a produce același sentiment al inconsistenței universale. Preludiile muzicale cu care debutează fiecare act sînt în spiritul acelei identificări dintre poezie și muzică, pe care o teoretizează romanticii germani. Dialogurile ce au loc între elemente muzicale (Andante, Piano, Allegro, Crescendo, Menuet etc.) urmăresc o transcriere poetică a muzicii în cuvinte, dar și o împingere a fanteziei pînă la ultimele ei consecințe. „Cum adică, spune prima Vioară, să nu fie îngăduit și posibil să gîndești în tonuri și să compui *(musizieren)* în cuvinte și idei ?"

Comedia lui Tieck este o permanentă pendulare între glumă și gravitate, pendulare care, în spiritul ironiei romantice, subliniază permanent ambiguitatea tuturor înfățișărilor vieții. Andantele spune : „Seriozitatea caută în sfîrșit gluma *(den Scherz)* și gluma obosește mereu căutînd gravitatea..."

Piesa începe cu epilogul și se sfîrșește cu prologul, dar acesta nu e singurul motiv pentru care se numește *Lumea răsturnată.* Personajul numit Epilog explică inversiunea ordinii normale ; „Cine poate să judece numai ceea ce cunoaște ! Într-adevăr în cazul acesta judecățile ar fi mai scurte decît o scrisoare din Lacedemonia. Dar dumneavoastră sper că sînteți învățați și ați mai practicat judecăți, așa încît n-aveți nevoie să vedeți comedia noastră, pentru a ști despre ce este vorba." Este vorba, în comedie, despre Skaramuz (Scaramouche, Scaramuccio), comedianul care devine rege al Parnasului prin detronarea lui Apolo. Pierrot sare jos de pe scenă și devine spectator. Între sală și scenă se stabilesc neîntrerupte comunicații. Gründhelm, spectator burghez și așezat, se suie pe scenă pentru a deveni actor. Piesa e permanent comentată de spectatori, printre ei Scaevola, un prostănac, care se declară a fi omul cel mai sensibil din lume. Aceste comunicații dintre spectatori — și ei actori — și actorii piesei ce joacă în piesă sînt menite, ca și în *Motanul încălțat,* să anihileze granița dintre iluzia scenică și realitate sau, mai degrabă, să transforme realitatea în iluzie. Se joacă deci o piesă într-o piesă ; în a doua piesă se joacă altă

piesă ş.a.m.d. „Piesele stau una într-alta cum stau cutiile unele într-altele." [1]

Scaramuccio îşi ia în primire Parnasul şi-şi aserveşte muzele, pe care le tratează familiar şi tiranic. În timpul acţiunii scenice, dialoghează tot timpul cu suflerul şi maşinistul. Îi reproşează acestuia din urmă o furtună stîrnită într-un moment nepotrivit. Se destramă astfel iluzia teatrală, prin dezvăluirea maşinăriei, a sforilor din spatele scenei. Muzele suportă greu autoritatea lui Scaramuccio, căci sînt de familie bună şi apoi vor să se mărite. Talia şi Melpomene, devenite Lisette şi Emilie, se căsătoresc respectiv cu Gründhelm — spectatorul care s-a urcat pe scenă — şi cu Medicul. Continuă astfel confuzia dintre planul realităţii şi cel al ficţiunii dramatice. Un hangiu se plînge că hanurile nu mai sînt la modă în teatru. Nu mai au loc conjuraţii şi crime în hanuri, totul se petrece acum în casa unui consilier de curte. Hangiul regretă că nu e Hofrat şi crede că pînă la urmă va deveni temnicier, închisoarea fiind un mediu cu mult mai multe şanse scenice. Are totuşi norocul de a adăposti conjuraţia lui Apolo, a muzelor, a păstorilor deposedaţi de Parnas. Apar şi Admet cu Alcesta, izgoniţi şi ei din Parnas de către Scaramuccio. Relaţiile dintre cei doi soţi imortalizaţi de tragedia lui Euripide sînt, în nota dramei burgheze *(Familienstück)*, dominate de domesticitate prozaică. Urmează piesa (în piesă) a relaţiilor din familiile celor două muze proaspăt măritate. Scaramuccio se indignează de această degradare. Poetul îl linişteşte. E numai o piesă în piesă. Pierrot devenit spectator — se îngrijorează. „Totuşi de care piesă să mă interesez : de cea dinainte sau de asta care se joacă acum ?" Personajele se transformă neîncetat, se prefac unele într-altele, îşi modifică ideile. Într-o a patra piesă, Melpomene devenită Emilie se preface în Laura, iar soţul ei — medicul — în Fernando. Există şi spectatori de diferite grade : Pierrot şi Scaevola urmăresc piesa lui Scaramuccio, care urmăreşte piesa muzelor devenite casnice, care urmăresc etc. etc.

[2] Georg Brandes, *Die romantische Schule in Deutschland*, Verlag Harsdorf, Charlottenburg, 1900, p. 168.

Scaevola, spectatorul candid, caracterizează nebunia *(die Tollheit)*, a cărei justificare o adusese, în numele fanteziei neîngrădite, Allegro-ul din finalul muzical al actului II ; „Ştiţi măcar ce vreţi ; voi care căutaţi peste tot legătura dintre lucruri ?" Scaevola însă e un pedestru. „Vedeţi, oameni buni, noi şedem aici ca spectatori şi vedem o piesă ; în piesa asta iarăşi şed nişte spectatori care văd o piesă şi în a treia piesă actorii de gradul al treilea asistă iar la o piesă (...) Uneori visezi cam în felul ăsta, dar e înspăimîntător ; şi unele gînduri tot aşa se ţes, mereu mai departe şi mai adînc. Dar în amîndouă cazurile e nebunie curată."

Pulverizarea realităţii e totală. Ironia romantică anihilează fiinţe, fapte, raporturi, cu mijloace pe care, în alt moment din istoria teatrului şi cu altă finalitate, le va prelua un Pirandello.

Detaşare ironică vădeşte şi Hoffmann, cînd îşi distruge cu voluptate creaturile, printr-un act de separare mentală. În *Motanul Murr* ironia hoffmanniană îl include foarte des şi pe Kreisler — proiectare artistică a personalităţii autorului. E o ironie ce foloseşte pe lîngă alternările dintre cele două relaţiuni (a motanului şi a autorului despre viaţa muzicantului) şi o anumită simetrie între episoadele din viaţa motanului literat şi acelea din enigmatica viaţă a Kapellmeisterului.

În spiritul ironiei romantice îl face Eminescu pe Dionis, protagonistul unei aventuri metafizice, să aştearnă pe hîrtie nişte cugetări rimate, prin care personajul se desparte ironic de propriile sale sentimente abisale, închipuindu-se pe sine motan şi parafrazînd glumeţ principiile filozofiei schopenhauriene :

> Filozof de-aş fi — simţirea mi-ar fi veşnic la aman !
> În prelegeri populare idealele le apăr
> Şi junimei generoase, domnişoarele ce scapăr
> Le arăt că lumea vis e — un vis sarbăd — de motan

Autoironia heiniană, în cel mai înalt grad caracteristică liricii poetului german, e filozofic indiferentă. Heine însuşi ne interzice să atribuim acestei distanţări ironice implicaţiile fi-

lozofice pe care le-am deslușit în ironia unui Jean Paul, Tieck sau Hoffmann, dat fiind că idealismul filozofic, ca și primele nuclee romantice germane, aveau parte de deprecierea lui globală.

Totuși, mi se pare că tipul de autoironie cultivat de liricul Heine trebuie să întregească registrul ironiei romantice. Este vorba de un antidot, un corector al exaltării și patosului, o autocenzură care oprește efuziunea și înlocuiește hiperbola prezentă în atîtea poezii ale efuziunii erotice prin litotă. Poezia de mai jos este intens ilustrativă pentru acest tip de ironie romantică.

Lyrisches Intermezzo

Ein Jüngling liebt ein Mädchen,
Die hat einen anderen erwählt
Der andere liebt eine andere,
Und hat sich mit dieser vermählt.

Das Mädchen heiratet aus Ärger
Den ersten besten Mann
Der ihr in den Weg gelaufen,
Der Jüngling ist übel dran

Es ist eine alte Geschichte,
Doch bleibt sie immer neu,
Denn wem sie just passieret
Dem bricht das Herz entzwei[1].

Concizia slujește ironiei, bagatelizînd și coborînd la nivelul de fapt divers o puternică dramă interioară sugerată doar de ultimul vers și obiectivată prin generalitatea tonului

[1] Un tînăr iubește-o copilă,
Copila pe altul l-ar vrea,
Acesta iubește pe alta
Și chiar se cunună cu ea.

Copila atunci se mărită
De ciudă cu-ntîiul venit
Ce grabnic o-ntîmpină-n cale ;
Iar tînărul umblă mîhnit.

Povestea e veche, și totuși
Rămîne de-a pururea nouă ;
Și-aceluia cui i se-ntîmplă
Îi sfîșie inima-n două.

Traducere de *St. O. Iosif*

şi folosirea pronumelui la persoana a III-a. Reticienţa şi discreţia ironică n-au fost totdeauna proprii lui Heine, care a ştiut să exploateze în amplele lui satire mînia violent exteriorizată în sarcasmul pătimaş, necenzurat de nici o pudoare. Lirica autoironică rămîn însă o modalitate a lui Heine şi a romantismului (Musset a folosit-o cu mai puţin succes în poezie şi comedie), şi nu am găsit alt loc mai potrivit pentru a o aminti decît la sfîrşitul acestor consideraţii despre ironia romantică.

IX

FANTASTICUL

CÎTEVA dintre cele mai decisive tendinţe ale curentului au conlucrat la prodigioasa eflorescenţă a fantasticului în literatura romantică ; atracţia pentru folclor, viziunea mitică, sondajele în straturile profunde ale conştiinţei, fascinaţia tenebrelor interioare, predilecţia pentru expresia simbolică. Încă din secolul al XVIII-lea, redeşteptarea interesului pentru poezia populară, care dezvăluie valoarea poetică a superstiţiilor terifiante, deschide gustul pentru nota macabră ilustrată, între alţii, de Goethe *(Regele ielelor)* şi Bürger *(Lenore)*.

Este greu de oferit o explicaţie globală şi o analiză atotcuprinzătoare a tuturor modalităţilor ce alcătuiesc gama extrem de variată şi nuanţată a fantasticului romantic, privit, cu îndreptăţire, ca un fenomen de compensaţie a accesului de raţionalism din epoca „luminilor" [1]. De la fantasticul de sursă folclorică, prezent în unele piese din culegerea lui Arnim şi Brentano, *Cornul minunat al copilului* (*Des Knaben Wunderhorn,* 1806—1808), în baladele lui W. Scott *(William şi Mary)* sau în cîteva din liedurile şi baladele de tinereţe ale lui Heine, la fantasticul unora dintre *Märchen*-urile lui Tieck, pătrunse de ironie romantică şi topind sugestia folclorică într-o substanţă de simboluri, distanţa este la fel de mare ca de la fantasticul total subsumat simbolurile mistice din *Heinrich von Ofterdingen* la halucinaţiile revelatoare pentru acele procese psihice subterane care se concretizează la Poe în viziuni de coşmar. De altfel, în opera fiecăruia dintre romanticii care au cultivat fantasticul, fuzionează indicaţii şi influenţe dintre cele mai felurite, sintetizate de marile personalităţi ale curentului în viziuni originale. Descoperim în *Povestea bătrînului marinar* a lui Coleridge impresii venite din direcţia fol-

[1] Roger Callois, *De la Feèrie au Science — fiction,* Studiu introductiv la *Anthologie du fantastique,* Gallimard, 1966.

clorului pe calea culegerii lui Percy *(Relicve de poezie veche)*, note terifiante provenite din romanul gotic, elemente mistice inspirate de „sistemul naturii" schellingian. La rîndul lui, romanticul englez, care a dat expresie poetică halucinațiilor sale de opioman, avea să se plaseze în cazul unei serii mult prelungite în timp, serie în care-i descoperim pe toți făuritorii de paradisuri artificiale (de la De Quincey și Baudelaire pînă la actualii consumatori de mescalină și marijuana). În *Märchen*-urile lui Tieck coexistă elemente de certă inspirație folclorică, ecouri ale feerilor shakespeariene, ca și ale romanțelor medievale. Viziunile mirifice, feericul cu subtext simbolic din creația lui Tieck prefigurează, la rîndul lor, aspecte ale simbolismului, între ele dramele poetice ale lui Maeterlinck.

Magia coexistă cu ironia, în tulburătoarele ficțiuni hoffmanniene ale misterului ; e o sinteză profund originală care poartă amprenta ciudatei personalități a autorului *Fraților Serapion ;* și în cazul lui Hoffmann, sugestiile provenite din romanul negru și din cărțile medievale de demonologie sînt evidente. Gérard de Nerval își mărturisește datoria față de romantismul simbolico-fantastic german. Cuceririle romantismului german, cu atracția lui pentru simboluri, viziuni onirice, practici magice pătrund astfel în Franța. Înainte de Gérard de Nerval, cu toate încercările lui V. Hugo de a fructifica indicațiile romanului gotic în *Han d'Islande* sau în figura cocoșatului din *Notre-Dame de Paris,* literatura franceză încă nu resimte fascinația fantasticului cu revelațiile lui abisale. „Luminile", cartezianismul, retorica clasică sînt încă active.

Fantasticul romantic, cu semnificațiile lui multiple : refacerea universului infantil și renașterea mentalității poetice primitive ; explorarea tenebrelor interioare ; contactul ocult cu o lume a magiei ; refugiul în vis ; exprimarea simbolică a aspirației spre unitatea pierdută etc., reprezintă, în istoria gîndirii și expresiei poetice, un focar care strînge raze venite din direcții felurite și emite influențe hotărîtoare pentru dezvoltarea literaturii pînă tîrziu, în momente foarte apropiate de cel actual. Simbolismul, suprarealismul, chiar și unele as-

pecte ale romanului actual (romanul de teroare cu *suspense*) ar rămîne neînțelese, fără referirea la acel amplu capitol al romantismului, pe care-l reprezintă literatura fantastică.

*

În prefața la *Baladele lirice*, al căror coautor este, Coleridge își propune să se îndrepte „spre ființe și caractere supra naturale, sau cel puțin romantice ; dar în așa fel încît să se proiecteze din ființa noastră interioară un interes omenesc și un simulacru de adevăr, suficient pentru a produce, spre beneficiul acelor umbre ale imaginației, o suspendare momentană a neîncrederii, ceea ce constituie de fapt credința poetică" [1].

În poemul lui Coleridge *Povestea bătrînului marinar*, fantasticul, nota demoniacă existentă în structura personajului, în peisajul exotic (ecuatorul, oceanul glaciar), în mecanismul supranatural (corabia cu spectre care înaintează fără vînt, moartea echipajului, ruperea vrăjii, în clipa în care marinarul binecuvîntează animalele vîscoase de pe punte etc.), slujesc toate o intenție morală. E vorba de ideea răzbunării divine și a răscumpărării păcatului prin iubire pentru toate creaturile. Această din urmă idee se arată în spiritul „filozofiei naturii" absorbită de Coleridge chiar din sursă schellingiană.

Atmosfera fantastică nu e realizată de Coleridge numai prin fapte ce încalcă ordinea naturală, ci și prin alte valori. Există, așa cum se spune frecvent, o geografie a misterului la Coleridge, mister susținut printr-un fel de animare către supranatural a elementelor naturii. Pămîntul este pentru Coleridge un loc misterios, dar misterul lui nu este misterul stîncilor, al pietrelor, al copacilor. Este, în bună parte, misterul făpturilor spirituale ce sălășluiesc înăuntrul fiecărui element și ale căror identități rămîn, tocmai pentru a sluji scopurilor poemului, indistincte. O asemenea geografie a misterului va ști să realizeze adeseori și Poe în cîteva din ficțiunile lui, printre ele *Aventurile lui Gordon Pym*.

[1] Coleridge, Biographia Literaria, vol. II, p. 6.

Fragmentul *Kubla Khan* al lui Coleridge este transcrierea poetică a unei halucinații produse de consumul de stupefiante. Discontinuitatea imaginilor asociate cu același exotism al misterului (palatul plăcerilor ridicat de Kubla Khan în Xanadu, fîntîna țîșnitoare, rîul sacru, care-și croiește drum șerpuit spre ocean, glasurile ancestrale care prezic războiul), fuziunea a ceea ce este realitate cu ceea ce nu se îmbină niciodată (un dom însorit cu subterane de gheață, dom ce poate fi clădit cu notele suave ale melodiei cîntate de fata abisiniană care se acompaniază cu lăuta), sinesteziile stranii, confuzia deopotrivă halucinantă și feerică a ultimelor versuri ; toate acestea au făcut să se spună că fragmentul lui Coleridge ascultă de „un dicteu interior" [1], caracterizare ce face din poetul lakist un precursor al dicteului automat preconizat de suprarealiști. [2]

În romantismul german, fantasticul pătrunde în aproape toate genurile literare. Romanul lui Novalis *Heinrich von Ofterdingen,* drama lui Kleist, comedia fantezistă a lui Tieck, povestirea, așa cum a ilustrat-o Arnim, Tieck, Brentano, baladele din culegerea lui Arnim și Brentano fac loc, cu semnificații felurite feeriei (zonă în interiorul căreia supranaturalul face parte din ordinea lucrurilor și deci nu îngrozește) [3] dar și halucinației sau coșmarului, adică acelui fantastic care marchează o ruptură amenințătoare pentru lumea reală. Nici o specie literară nu s-a arătat însă mai receptivă față de toate modalitățile fantasticului și, în același timp, mai mlădioasă față de intențiile filozofice, folclorice, față de viziunea simbolică și mitică a romanticilor germani decît *Märchen*-ul

Märchen-ul — povestirea populară, echivalentul basmului nostru — a fost dezvăluit germanilor, o dată cu celelalte comori ale creației populare, de către Herder. Nutrind cultul sufletului primitiv, al naivității elementare eminamente poetice, Herder a atras atenția asupra frumuseților miturilor și basme-

[1] Marius Bewley, *The Poetry of Coleridge,* The importance of Scrutiny, New York University Press, 1964, p. 173.

[2] Legouis și Cazamian, *Histoire de la littérature anglaise,* Hachette, 1921, p. 969.

[3] Vezi Roger Callois, studiul introductiv amintit.

lor, socotite, în epoca luminilor, fabulații absurde. În 1780 apare de altfel *Volksmärchen der Deutschen,* culegerea unui profesor din Weimar — Musaeus — culegere care se integrează interesului preromantic pentru folclor și se va dovedi stimulatoare pentru multe energii poetice în romantismul german. Între altele, basmele adunate de Musaeus sînt impulsul masivei culegeri de basme populare tipărite în prima ediție între 1812 și 1815 de către frații Grimm. Frații Grimm cunoșteau vechi culegeri orientale, între ele *O mie și una de nopți,* tradusă în limba franceză la începutul secolului al XVIII-lea, de către Galland. Cunoșteau de asemenea cartea lui Perrault, folosită și de Tieck drept sursă de inspirație în piesele lui fanteziste *Motanul încălțat, Scufița Roșie, Barbă albastră.* Frații Grimm mai cunoșteau încă, din sursă directă, folclorul german și culegerea lor de basme *(Kinder und Hausmärchen)* e prima de acest gen, care se vrea concepută în spirit științific. Pentru Goethe, Brentano și Arnim, pentru Tieck și alții, folclorul oferea teme și motive ce puteau fi folosite în diverse variațiuni, în acord cu intenția artistică și viziunea filozofică a fiecărui poet. Frații Grimm doresc, în calitate de culegători și editori, să realizeze o restituție integrală. Iacob, teoreticianul cuplului, formulează în spirit herderian, ideea despre poezia naturală din copilăria omenirii, poezie a cărei spontaneitate nu mai poate fi regăsită în epocile civilizate. Studiase miturile germanice, *romancero*-ul spaniol, *chansons de geste* și chiar producții epice medievale ale unor arii folclorice puțin bătute de contemporanii lui, ca, de pildă, poezia sîrbă.

Multe dintre operele socotite primitive sau folclorice de către Jacob Grimm au fost, în urmă, plasate în alte configurații. *Cîntarea Nibelungilor, Eddele, Beowulf, Chansons de geste,* nu mai sînt reunite astăzi sub emblema poeziei folclorice, ci socotite opere de origină cultă, a căror „simplicitate și naivitate sînt efectul unei reduceri mai degrabă decît elemente originare".[1] Dar interesul pentru aceste domenii ale

[1] René Wellek, *A history of modern criticism,* The romantic age, p. 288.

poeziei, ca și atracția pentru mituri, cărți poporane, folclor și tot ceea ce, cu reminiscențe herderiene, se numește „poezie naturală", este definitorie pentru gîndirea estetică romantică, mai ales pentru cea germană. Frații Grimm se ostenesc, cu fiecare nouă ediție a operei lor, să obțină o reproducere mai fidelă a basmului popular, pe care-l comunică uneori în dialect și ale cărei variante le consemnează în note.

Interesului științific pentru povestirea populară îi corespunde un interes poetic ce vede în basm un domeniu nelimitat de desfășurare a fanteziei și imaginației romantice, de fuziune a visului cu realitatea, de renaștere a mitului și a expresiei simbolice. Atitudinile creatorului romantic față de această specie moștenită din tezaurul popular este variată și comportă cele mai felurite nuanțe. Hans Christian Andersen împrumută motive din basme nordice cunoscute și inventează altele, impregnîndu-și întreaga producție cu acea tonalitate specifică, în care se îmbină o melancolie tulburătoare (*Lebedele*) cu un umor rafinat (*Hainele împăratului, Amnarul* etc.). Ceea ce a izbutit Eminescu în al său *Făt-Frumos din lacrimă*, și mai ales în *Luceafărul*, folosind, în configurații de o mare originalitate, motive de basm, este cunoscut.

Märchen-ul german, în felul cum îl ilustrează cîteva dintre creațiile culte ale romantismului datorate lui Novalis, Tieck, Brentano, Hoffmann, Chamisso, ne oferă o imagine concludentă nu numai asupra posibilităților acestei specii, dar și asupra posibilității literaturii fantastice în romantism de a sluji cu maximă expresivitate fanteziei și imaginației, atitudinii sarcastice, reflexiunii filozofice.

În Germania, inițiatorul *Märchen*-ului cult a fost Goethe, care l-a introdus în cîteva din operele lui de maturitate. În *Poezie și Adevăr (Dichtung und Wahrheit)* găsim basmul intitulat *Noul Paris;* în *Anii de călătorie ai lui Wilhelm Meister* (*Wilhelm Meisters Wanderjahre*) e introdus *Märchen*-ul intitulat *Noua Melusină*. Novalis este însă acela care descoperă potențele simbolice ale povestirii feerice și-i dezvoltă analogiile cu visul. „Un Märchen este de fapt asemănător cu un vis lipsit de legături logice, este un ansamblu de lucruri și întîmplări miraculoase, asemănătoare unei fantezii

muzicale", spune el. Tocmai pe baza analogiei cu visul caută Novalis în *Märchen* acea confuzie primară, în care se amestecă realitatea materială cu spiritul ; în sfîrşit, în *Märchen* descoperă Novalis depozitul posibil de mituri moderne, apte să incarneze idealul romantic. Novalis este autorul mai multor *Märchen*-uri, dintre care cel mai elocvent pentru estetica sa este acela introdus în *Heinrich von Ofterdingen* şi atribuit poetului alchimist şi magician Klingsohr. *Märchen*-urile lui Novalis ne transportă într-un univers în care orice fuziune este posibilă (fuziunea dintre abstracţiunea alegorico-filozofică şi sentimentele cele mai spontane de pildă). *Märchen*-ul, aşa cum îl concepe Novalis, ne sustrage, asemenea revelaţiilor şi viselor „din succesiunea obişnuită a faptelor pentru a ne transporta în altă durată, într-un timp nou născut" [1]. Basmul foarte complicat povestit de Klingsohr proclamă în mod simbolic victoria poeziei (Fabula) aliată cu bucuria (Eros) împotriva tuturor forţelor adverse, împotriva conspiraţiei condusă de Scrib (intelectul sterilizator guvernat de raţiune). Scrib este slujitorul Soarelui, el reprezintă era solară, în care lucrurile se înfăţişează sub forma unor entităţi distincte. Vîrsta de aur, definitiv instaurată de către Fabula şi Eros, după înfrîngerea lui Scrib şi a acoliţilor săi şi după deşteptarea Freyei (forţa primordială, telurică), este aceea în care contrastele dintre solar şi nocturn (acesta avîndu-şi regatul simbolic la curtea lui Arcturus din regiunea polară), dintre viaţa reală şi vis vor fi desfiinţate. Divinităţile vîrstei de aur vor fi poezia şi iubirea ce se contopesc şi prezidează asupra armoniei universale în sfîrşit recucerite. Acest basm obscur, care necesită descifrare şi în care se întîlnesc elemente de mitologie antică (Parcele, Eros) cu altele oferite de miturile germanice (Freya) şi cu o seamă de mituri filozofice de sursă platoniciană sau pitagoreică devine o simbolică reprezentare a misiunii salvatoare a Poeziei. Poezia e revelaţie, e profeţie, e acţiune, e magie şi ei îi revine sarcina de a recrea armonia universală, de a reinstaura vîrsta de aur. *Märchen*-ul a oferit lui Novalis cadrul acestei mitifi-

[1] Albert Béguin, op. cit., vol. II., p. 89

cări a poeziei. De altfel întreg romanul *Heinrich von Ofterdingen* este construit în spiritul unui *Märchen* simbolic. Visul florii albastre (simbol al *Sehnsucht*-ului romantic, al iubirii, al poeziei, al idealului) cu care începe cartea, ca şi peregrinările şi întîlnirile lui Heinrich, ca şi iubirea pentru Mathilda, fiica lui Klingsohr, ipostază a florii albastre, iubita pierdută, ţin de concepţia *Märchen*-ului simbolic. Aventurile simbolice ale lui Heinrich, afirmă Tieck, trebuiau să se continue în partea a doua — rămasă neterminată — a romanului *(Erfüllung — Împlinirea)*. Heinrich trebuia să ajungă în ţara fericirii, unde totul se îmbină şi se unifică (această universală analogie o sugerează chiar şi simbolul florii albastre, căci floarea albastră se confundă cu Mathilda care, în ultima parte, întrupează toate femeile din viaţa lui Heinrich).

Gama fastasticului, ca şi funcţiile lui, sînt extrem de variate la E. T. A. Hoffmann. Atracţia pentru mister — mister ce caracterizează natura, fiinţa omenească şi, dintre manifestările ei, mai ales arta — îl face pe Hoffmann să străbată aproape întreg registrul posibil al fantasticului : feericul, mirificul, oniricul, halucinantul. Visul mirific sau coşmarul, apariţiile supranaturale (vampiri, fantome, alter-ego-uri), metamorfozele, bizareriile în gîndire şi comportament, obsesiile, aventurile terifiante, blestemele, păcatele moştenite fac toate parte din universul lui Hoffmann. Fantasticului lui Hoffmann nu vădeşte numai extrema sensibilitate a autorului faţă de enigmele naturii şi ale existenţei omeneşti, ci şi adeziunea lui la o viziune filozofică şi la o concepţie despre artă, în spiritul cărora poezia este suprema cheie a misterului, este o stare de har, în care visul se confundă cu realitatea, prilejuind unice revelaţii.

Hoffmann intuieşte, între altele, virtuţile satirice ale aventurii fantastice, ale incongruenţei şi bizareriei plasate într-un mediu devorat de rutină şi plictiseală. În multe dintre povestirile *Fraţilor Serapion,* ca şi în *Motanul Murr,* fantasticul izbucneşte neaşteptat în viaţa cîte unui onorabil dregător, care-şi cultivă la propriu sau la figurat grădina, sau în ambianţa unei miniaturale şi derizorii curţi înnebu-

nite de demonul plictiselii şi subminată de intrigi. Fantasticul arată atunci oroarea cotidianului, răsturnînd certitudinile, deschizînd abisuri în faţa unor conştiinţe tocite de obişnuinţă sau neactivitate. Această invazie a supranaturalului în ambianţa domestică corespunde esenţei fantasticului, care urmăreşte distrugerea unei trăinicii atribuite de simţul comun existenţei reale. [1]

În *Motanul Murr* fantasticul provenit din aventurile motanului ce-şi redactează memoriile este evident satiric orientat. Tonul doctoral şi aforistic al cotoiului savant, ton folosit în exprimarea celor mai exasperante locuri comune, maximele lui utilitariste, ipocrizia lui, întîlnirile pe acoperiş cu grupul tinerilor motani protestatari sînt atacuri străvezii la adresa spiritului burghez cu veleităţi liberale timorate de laşitate şi de atracţia spre confort, cu admiraţia lui snobă faţă de blazon. Mai tulburătoare sînt enigmele ce se ţes în jurul lui Johannes Kreisler la minuscula curte, în cadrul căreia evoluează acest muzicant straniu şi demoniac. Alternările de ton, frapante din pricina întreruperii bruşte a celor două manuscrise (jurnalul lui Murr şi relaţiunea despre viaţa lui Kreisler) sporesc misterul, fiind în acelaşi timp un procedeu menit să potenteze ironia romantică. Artist bizar, Kreisler, e o personalitate fascinantă care naşte pasiuni violente. E iubit de prinţesa Hedwiga, făptură de o nervozitate maladivă care cade în stări cataleptice (numite la curte „electrice"). Posedat de demonul muzicii, Kreisler — el însuşi în permanent conflict cu anturajul — cunoaşte stări de dedublare. Singurul lui prieten este bătrînul Abraham, stăpînul lui Murr, autor a nenumărate maşinării terifiante şi amator de practici magice. Îndrăgostit de Iulia, victimă a intrigilor de palat, iubit de prinţesa Hedwiga, implicat într-un duel, Kreisler e silit să părăsească ridicola curte şi să se retragă la o mănăstire. Cartea se întrerupe precipitat, fără soluţionarea vreuneia dintre enigme.

Cîteva din poveştile reunite în ciclul *Fraţii Serapion* folosesc fantasticul pentru realizarea unor mituri ale artei,

[1] Roger Caillois, op. cit

mai ales ale muzicii şi poeziei (*Meşterul Martin şi ucenicii săi, Curtea lui Arthus* etc.). Dintre ele *Märchen*-ul intitulat *Urciorul de aur (Der goldene Topf)* este poate cel mai elocvent, fiindcă adună la un loc cîteva dintre cele mai caracteristice teme hoffmanniene. Studentul Anselm duce o existenţă săracă într-un oraş stupid, cu consilieri onorabili şi profesori aşezaţi, care se întîlnesc duminica la berărie. Berăria îi apare lui Anselm ca fiind simbolul traiului îndestulat, către care, exasperat de sărăcie, tinde uneori. Dar sufletul lui Anselm e sfîşiat între două aspiraţii contradictorii. Pe de o parte, îl atrage traiul tihnit şi onorabil, întruchipat de Veronica, fiica demnitarului Paulmann ; pe de altă parte, o apariţie de vis, trăită la ieşirea din berărie, îl tulbură. Clinchetul de cristal al unor şerpi verzi i se pare o chemare spre altă lume. Chemarea se accentuează din momentul în care intră în slujba arhivarului Lindhorst, făptură demoniacă şi stranie ce pare să-i deschidă porţile lumii invizibile. Unul dintre cei trei şerpi este Serpentina, fiica arhivarului, care, magician, se transformă, după voie, în salamandră, căci descinde el însuşi din neamul salamandrelor. Devorat de nevoia de miracol, care este prima expresie a poeziei, Anselm este totuşi pe punctul de a trăda poezia şi iubirea Serpentinei, atunci cînd se reîntoarce la Veronica. Atracţia necunoscutului şi a poeziei învinge. Arhivarul vrăjitor şi iubirea Serpentinei îl smulg pentru totdeauna pe Anselm din lumea mediocrităţii burgheze. Veronica se va căsători cu un onorat demnitar de curînd ridicat la rangul de Hofrat. Anselm va rămîne în regatul poeziei, cu ajutorul căreia va percepe miracolul naturii, va auzi glasurile pe care, din vremea copilăriei îndepărtate, omenirea nu le mai aude. Regăsim în povestirea *Urciorul de aur* concepţia romantică despre poezie ca unic mijloc de restabilire a unităţii şi a armoniei pierdute. Practicile arhivarului ţin de acea alchimie demonică, plină de seducţie pentru romantici ; şi ca un lait-motiv hoffmannian, ne obsedează repulsia lui Hoffmann faţă de cotidianul abrutizant al unei existenţe prozaice, lipsite de miracol. Pînă la urmă, Hoffmann ne oferă cheia enigmaticei lui povestiri. Finalul aventurii lui Anselm reprezintă

viața în poezie, poezia în sfîrșit regăsită, adevărată patrie a sufletului. Încercînd să descopere cu mijloacele investigației psihanalitice „elementul" din care se naște fantasticul hoffmannian, G. Bachelard îl descoperă în flacără. „O poezie a focului traversează întreaga operă (a lui Hoffmann) ...Trebuie să admitem că flacăra paradoxală a alcoolului este inspirația primă și că un plan întreg al edificiului hoffmannian se luminează în pîlpîirea ei." [1]

Dar fantasticul hoffmannian are o gamă prea bogată pentru a putea fi cuprins într-o formulă. Feericul domină *Märchen*-ul *Prințesa Brambilla,* în care visul mirific se suprapune realității. Ironia explicită din *Motanul Murr,* ironia infuză din *Urciorul de aur* dispar, făcînd loc unei exaltări poetice prilejuite de o aventură de carnaval, Giacinta, o tînără croitoreasă care a lucrat o rochie de bal pentru o prințesă, și Giglio Fava, actor modest, trăiesc în planul iluziei întîmplări revelatoare. Giglio visează iubirea pentru prințesa Brambilla, întîlnită de el pe Corso. În vis o iubește, se bate în duel pentru ea, e socotit nebun, se regăsește în palatul prințului Bastianello și a regelui Ophiach, pe a cărui fiică, Mystillis, pedepsită de un vrăjitor cu pierderea simțului umorului, o vindecă cu talentul lui comic. Visul se pulverizează, dar Giglio îl continuă văzînd mai departe în iubita lui, Giacinta, o prințesă. Între vis și viață granița dispare și cei doi, încetînd să joace un rol, devin cu adevărat prinț și prințesă. Puterea visului îi face să depășească deziluzia realității.

Romanul *Elixirurile diavolului (Die Elixiere des Teufels),* dominat de nota halucinantă, ne oferă un alt registru al inspirației fantastice hoffmanniene. De data aceasta Hoffmann abandonează tema poeziei, a iubirii poetice și a alegerii între vis și realitate ; în schimb, amplifică tema satanică, a luptei interioare între bine și rău, luptă ce se desfășoară în conștiință, se manifestă în viziuni și halucinații, se proiectează în exterior prin apariția unor dubluri (alter-egouri). Fratele Medardus, de aproape înrudit cu Ambrosius al lui Lewis, este un călugăr capucin crescut din copilărie în

[1] Gaston Bachelard, op. cit., pp. 142—143.

atmosfera pioasă a mănăstirilor. Moştenitor al păcatului comis de tatăl lui, se lasă ispitit de elixirul misterios dăruit de diavol Sfîntului Antoniu în timpul schivniciei sale, elixir devenit relicvă a mănăstirii. Împins spre păcat, Medardus se va lăsa ispitit de orgoliu, de iubirea sexuală, va ajunge criminal. Trimis în misiune la Roma, Medardus se abate din drumul lui şi trăieşte, în viaţa seculară, un şir de aventuri care reprezintă victoria diavolului. Posedat de demonul, pe care îl detesta, nu mai deosebeşte binele de rău. Se vede proiectat în fratele şi alter-ego-ul lui — contele Victorin — care va prelua povara păcatelor lui Medardus, eliberîndu-l astfel. Lipsit de har, Medardus nu realizează că pictorul straniu care-i apare în momentele grele ale vieţii este geniul lui bun. În clipa în care fratele şi alter-ego-ul său îl eliberează de apăsarea păcatului, Medardus înţelege că în el s-a dezbătut conflictul între bine şi rău, acum proiectat în afara conştiinţei sale. Eliberarea se desăvîrşeşte într-o suită de coşmaruri şi iertarea obţinută în vis rămîne valabilă în viaţă. Izbăvit, Medardus se reîntoarce în comunitatea religioasă părăsită.

Dincolo de fantasticul macabru şi spectaculos preluat din literatura romancierilor gotici, dincolo de filonul negru şi de demonismul romantic, descoperim în *Elixirurile Diavolului* (1816) cîteva dintre simbolurile şi motivele favorite ale romantismului german şi ale lui Hoffmann. În primul rînd, simbolica visului şi a dedublării. Medardus se descoperă pe sine, descoperă dualitatea sufletului său cînd îşi vede proiectate în exterior, obiectivate în fiinţa unor dubluri, păcatele. Personalitatea fratelui său, contele Victorin, îi dezvăluie latura neagră a făpturii sale ; călugărul nebun întîlnit în casa pădurarului, apariţie halucinantă, al cărui destin îl reproduce pe al lui Medardus, devine şi el revelatoriu pentru una dintre tendinţele personalităţii capucinului. Frecvenţa dublurilor, a multiplicărilor personalităţii, notabilă în literatura romantică (găsim un alter-ego în *Noaptea de Octombrie* a lui Musset ; în povestirea *William Wilson* de E. A. Poe ; în cîteva din povestirile lui Hoffmann ; în *Sărmanul Dionis* al lui Eminescu, unde, spune G. Călinescu, eroul Dio-

nis este „aparența cu numele Dionis a unui individ metafizic, care a fost odată Zoroastru" — personajul reprezentînd un spirit în trei ipostaze: Zoroastru — Dan — Dionis) [1], a fost sociologic explicată drept o proiectare a sfîșierii interioare, caracteristice sufletului romantic, drept un rezultat al tendinței subiectului de a se considera pe sine ca pe un străin, un necunoscut, un dușman. [2] Tot în spirit romantic, romanul *Elixirurile Diavolului* e impregnat de nostalgie după puritatea pierdută a copilăriei (individuale și universale), copilărie devenită o adevărată obsesie pentru călugărul păcătos. În mijlocul acestei desfășurări halucinatorii, găsim, ca de obicei, la Hoffmann, instantanee de viață ironic considerate: o mică curte, un duce cu pretenții de mecenat, hanuri cu apariții pitorești etc. Acestea sînt de fapt cele două fețe ale lui Hoffmann, fețe care ne întîmpină succesiv și simultan: satiricul, comentatorul ironic al unei realități meschine și al propriei sale exaltări, pe de o parte; vizionarul atras de latura necunoscută, misterioasă, a conștiinței umane și a naturii, pe de alta.

Fantasticul din *Märchen*-ul lui Adalbert von Chamisso, *Nemaipomenita poveste a lui Peter Schlemihl (Peter Schlemihls wundersame Geschichte,* 1814), deși generator al unor interpretări felurite, nu angajează probleme filozofice și metafizice de anvergura acelora suscitate de fantasticul în tratarea lui Novalis sau Hoffmann. Motivul omului care și-a pierdut umbra are îndepărtate ascendențe, dintre care unele folclorice. Chamisso împletește acest motiv cu acela al pactului cu diavolul, plasat într-o ambianță ce răpește diavolului multe dintre atributele lui metafizice, și-l așază pe orbita unor relații burgheze. Diavolul care cumpără umbra lui Peter Schlemihl, băiat simplu și sărac, în schimbul inepuizabilei pungi a lui Fortunatus, este un omuleț îmbrăcat în cenușiu, iar tranzacția decurge ca o banală negustorie. Umbrei pierdute a lui Peter Schlemihl, care rămîne în urma acestei pierderi marcat de o gravă inferioritate și ca atare supus disprețului, i s-au acordat semnificații deosebite. Um-

[1] G. Călinescu, op. cit., vol. III, p. 156.
[2] A. Hauser, op. cit., p. 189.

LICEUL BUCUREȘTI

bra a fost socotită expresia simbolică a înstrăinării lui Chamisso, francez emigrat în Germania, frustrat de patrie şi cetăţenie. O semnificaţie mai largă include în simbolul umbrei ceea ce este comun şi firesc oamenilor obişnuiţi (Peter Schlemihl, omul rămas fără umbră, e altfel decît semenii lui ; e lipsit de conformitatea cu media oamenilor). Dar nici una dintre explicaţiile simbolului nu-l epuizează şi impreciziunea lui contribuie la puterea de seducţie a acestei povestiri romantice. Inferioritatea lui Peter Schlemihl în raport cu media e compensată în planul etic. Cînd diavolul (omul în cenuşiu) îi oferă umbra în schimbul sufletului, Peter Schlemihl refuză tranzacţia. Cu ajutorul cizmelor de şapte poşte (alt element folcloric), Peter Schlemihl va călători, îşi va canaliza neliniştea punînd-o în serviciul cercetării.

Motivul umbrei desprinse de corp e preluat şi de Eminescu, care acordă, în episodul *Umbra mea*, inclus ulterior povestirii *Sărmanul Dionis*, umbrei rolul perisabilului — „o aparenţă pentru ochiul finit“ [1] din individualitatea umană. Călugărul Dan dialoghează cu umbra, în preajma călătoriei spre lună pe care o întreprinde. Umbra sa rămîne pe pămînt, va trăi în timpul pămîntesc, va redacta o cronică a vieţii pămînteşti, în vreme ce Dan va comprima pămîntul, evadînd din terestru şi va trăi timpul absolut. Eminescu rămîne credincios spiritului romantic cînd foloseşte fantasticul : reîncarnările *(Avatarurile Faraonului Tla)*, multiplicările, motivul umbrei desprinse de corp, într-o literatură pe care o doreşte filozofică.

*

Puritanismul, pe fondul căruia s-a dezvoltat romantismul american, a fost stimulator pentru o literatură a misterului, a fantasticului sumbru. Dualitatea aproape alegoric realizată şi demonia din romanele lui Nathaniel Hawthorne sînt un rezultat artistic posibil al spiritului puritan, absorbit pentru a fi apoi negat. Apariţia lui Herman Melville şi a

[1] G. Călinescu, op. cit., vol. III, pp. 155—156.

lui Edgar Allan Poe în ambianța acestui romantism — fie religios orientat, prin activitatea transcendentaliștilor, fie academic, pătruns de conformism victorian în cazul lui Longfellow — e un fenomen singular, singularitate ce explică de altfel lipsa de popularitate a celor doi scriitori în epocă, de asemenea și influențele masive exercitate de ei în momente mult ulterioare. Cu toate trăsăturile care-i plasează pe orbita creației romantice, Melville și Poe se proiectează în viitor, anticipează noi orientări literare, ceea ce, într-un spirit riguros clasificator, ne-ar îndemna să-i alăturăm romanticilor care s-au desprins de romantism.

Capodopera lui Melville, cartea care ne interesează în aceste considerații despre fantasticul romantic este romanul *Moby Dick* din 1851, carte neînțeleasă de contemporani, privită apoi, multă vreme, ca o carte de aventuri marine pentru tineret. Această carte ciudată se etajează pe nivele multiple într-o orchestrație bogată, desfășurîndu-se pe planul existenței materiale minuțios consemnat, pe planul aventurii marine, al investigației psihologice, al reprezentării simbolice. Principalul depozit de simboluri și reprezentări fantastice îl oferă marea și balena albă Moby Dick. Marea este scena luptei îndîrjite, titanice, între balena albă și posedatul, demonicul căpitan Ahab. „Marea este regatul monștrilor, al teroarei, al abisurilor imense, nemăsurate, care scapă inteligenței omenești ; în timp ce pămîntul, dimpotrivă, este regatul omului conștient.“ [1] Fantasticul din *Moby Dick* nu provine numai din existența monstrului marin și din episodul halucinant al luptei dintre căpitanul balenierei Pequod-Ahab, titanul estropiat — și balena albă, luptă ce se va încheia cu moartea lui Ahab și pieirea întregului echipaj cu excepția lui Ishmael, povestitorul. El provine și din caracterul excesiv al lui Ahab și al răzbunării lui mitice ; ca și din multiplicitatea și ambiguitatea simbolurilor incluse în cele două forțe gigantice. Căpitanul Ahab este, spuneam, prin obsesia lui, prin înverșunarea cu care-și urmărește răzbunarea împotriva balenei albe, și cu care sfidează cerul, un

[1] John Brown, *Panorama de la littérature contemporaine aux Etats Unis*, Gallimard, 1954, p. 40.

demon de structură romantică. Dar simbolul conținut în disperatele aventuri ale lui Ahab — acest bolnav de hybris [1] — e mult mai complex. Căci această aventură figurează nu numai revolta titanică împotriva răului întruchipat de monstrul marin, ci și lupta de dominare a naturii oarbe dezlănțuite.

Ahab, fiind o ipostază prometeică și balena „zeul încarnat" — adversarul lui Prometeu — divinitatea apare în romanul lui Melville ca vrăjmașă omului. [2] Dumnezeu este, în spiritul lui Melville, moartea, adică ceea ce dezumanizează omul. Și conform ambiguității ce prezidează creația lui Melville, Ahab, renunțînd la ipostaza prometeică și umană, devine în înfruntarea decisivă, bestial, deci asemănător divinității. [3] Din condiția luptei inegale dintre om și natură, om și divinitate, condiție pe care romanul lui Melville o subliniază cu pregnanță, decurge caracterul simbolului și al fantasticului. Balena nu e un monstru născut de imaginația umană ca balaurii sau monștrii luptelor mitologice ; este un cetaceu pe care doar culoarea albă îl deosebește de celelalte exemplare ale speciei.

Simbolul conținut în culoarea balenei e incert și rămîne neelucidat, albul semnifică moartea, dar și puritatea. Dintr-un punct de vedere are avantajul de a fi „culoarea care conține toate culorile, în timp ce din alt punct de vedere sugerează o *tabula rasa*, ce poate fi înzestrată cu semnificații după dorința și obsesia celui care o consideră" [4]. Iar lupta simbolică — de fapt alegorică în spiritul unui maniheism corectat de pasiunea pentru expresia ambiguă — se desfășoară pe fondul unei realități înregistrate cu un respect neabătut pentru detaliul concret, respect ce merge pînă la considerații tehnice, ba chiar pînă la elaborarea unei clasificări a cetaceelor.

[1] Richard Chase, *The American novel and its tradition*, London Bells and Sons, 1958, p. 105.
[2] Richard Chase, *An Approach to Melville*, în volumul Psychoanalysis and American fiction, Dutton, New York, 1965, p. 116.
[3] Id., p. 117.
[4] Id., p. 111.

Într-o atît de complexă structură, fantasticul servește deopotrivă intenției mitico-simbolice, cît și interesului pentru abisurile psihologice.

În mod frapant coexistă în opera lui Edgar Allan Poe imaginația cea mai dezlănțuită ce se manifestă în atracția pentru terifiant *(horror)*, tendința spre fantastic, plăsmuitoare de episoade halucinante și enigmatice, cu facultatea analitică, pasiunea investigatorie, rigoarea logică. Edgar Allan Poe este și el o apariție neașteptată pe firmamentul literaturii americane, și gloria nu i-au asigurat-o concetățenii săi, ci admiratorii lui europeni. Începînd cu Baudelaire, continuînd cu Mallarmé și Rimbaud, simboliștii au văzut în el un precursor. Traducerile lui Baudelaire *(Histoires extraordinaires, Nouvelles histoires extraordinaires)* din povestirile lui Poe *(Tales of the grotesque and the Arabesque,* 1840 și *Tales,* 1845) i-au adus scriitorului americat celebritatea pe continentul nostru. Pentru simboliști, pentru adepții formulei artei pure și ai paradisurilor artificiale, Poe era descoperitorul unor analogii secrete, doctrinarul poeziei pentru poezie, al muzicalității desăvîrșite *(Poetic Principle)*, era creatorul unor viziuni halucinatorii născute din nevroză, era poetul a cărui viață nenorocită, prematur încheiată, tragic determinată de viciul alcoolismului, corespundea tipului de „damnat" pus în circulație de generația simbolistă. După experiența lui Poe, literaturii i se poate atribui — așa cum vor face suprarealiștii — rolul de mijloc de cunoaștere a unor „continente neexplorate sistematic pînă atunci : inconștientul, miraculosul, visul, nebunia, stările halucinatorii, pe scurt, cealaltă parte a decorului logic" [1].

Fantasticul, fabulosul are în opera lui Poe surse variate (romanul gotic, Coleridge, fantasticul romantic german), dar poartă amprenta indubitabilă a unei personalități poetice care subsumează terifiantul, oniricul, halucinantul investigației psihologice a stărilor maladive, nevrotice. Fantasticul este, uneori, la Poe, investit cu valoarea de a exterioriza

[1] Maurice Nadeau, *Histoire du surréalisme,* Edition du Seuil, 1964, p. 50.

simbolic sentimente comprimate, morbide, ce nu-şi găsesc altfel expresia posibilă, în aşa măsură încît opera lui a putut oferi material abundent de cercetare psihanalizei freudiste (vezi lucrarea Mariei Bonaparte). Strania casă Usher, atmosfera apăsătoare şi misterioasă care o înconjoară („o boare pestilenţială şi mistică, ternă, lîncedă, abia perceptibilă, de culoarea plumbului"), crăpătura din zid şi prăbuşirea clădirii, devin simbolice pentru destinul locatarilor, pentru degenerescenţa familiei Usher. Pe drept cuvînt s-a spus că fratele şi sora, ambii de o structură psihofizică morbidă, trăind în claustraţie şi într-o perpetuă stare de angoasă, şi casa au un singur suflet. Un William Wilson din povestea cu acest nume este şi el purtătorul unei ereditǎţi ce favorizează stările nevrotice. Alter-ego-ul său (procedeul romantic este menţinut de Poe) devine o proiecţie a conştiinţei personajului apăsat de sentimentul culpei şi căutînd astfel un mijloc de eliberare. Bătăile de inimă pe care le aude făptuitorul crimei în povestea *Inima care vorbeşte,* silindu-l să se denunţe singur, sînt evident ecoul exteriorizat al remuşcărilor. Uneori oroarea provine din sentimente şi situaţii paroxistice. Răzbunarea personajului din *Balerca de Amontillado* nu se istoveşte decît după zidirea duşmanului în pivniţa cu vinuri. Claustraţia este o obsesie care revine la Poe în opere de factură deosebită. O găsim chiar şi în relatarea de călătorie fantastică a lui Arthur Gordon Pym din Nantucket.

Perversitatea, sadismul personajului din *Pisica neagră* se învecinează cu demenţa. „Cine nu s-a descoperit pe sine, de o sută de ori, săvîrşind o faptă josnică sau o acţiune stupidă, nu pentru alt motiv decît că ştie că nu are *voie?*" Terifiantul, fantasticul devin mijloace preferate de investigare a zonelor obscure. Există o cunoaştere psihologică ale cărei optime condiţii se realizează, după Poe, în stare de vis, halucinaţie, hipnoză, beţie. În serviciul acestei investigaţii sînt puse reincarnarea *(Ligeea),* halucinaţiile, dublurile etc. Dar Poe este nu numai autorul unor proiecţiuni fantastice ale unor conştiinţe maladive, ci şi analistul incomparabil al unor stări liminare, produse de experienţe extreme. Deţinutul din *Hruba şi pendulul,* victimă a Inchiziţiei, legat de

marginea unui puț își dă seama că, în fiecare clipă, se apropie tot mai mult de el un pendul cu o secure la capăt care-l va ucide. Situația e macabră, dar acest macabru înlesnește un sondaj în psihologia condamnatului la moarte și o analiză a stărilor de semiconștiință, sondaj de o profunzime pe care doar un Dostoievski, cu alte mijloace, o va mai atinge. Baudelaire remarcase detașarea rece cu care personajul lui Poe comunică experiențele ororii : „Caracterele lui Poe sau, mai bine zis, caracterul lui Poe, omul cu facultățile hiperacute, omul în vinele căruia curge apă înghețată... acesta este însuși Poe" [1]. Poe realizează printr-un tur de forță niciodată încercat pînă la el visul controlat, mania clar exprimată, obsesia disciplinată. [2]

Se cuvine a menționa că personajele lui Poe, puse în asemenea situații-limită, strivite de oroare și angoasă (și Poe vorbește de obicei la persoana întîi, personajul care povestește fiind sau un nevropat, sau un analist lucid) își păstrează, în mijlocul celor mai pustiitoare experiențe, o luciditate ce pare să sporească o dată cu coborîrea în abis.

În clipa în care, pe insula populată de sălbatici, Gordon Pym încearcă să se salveze coborînd o coastă abruptă de pămînt fărîmicios, intră într-o stare de semiconștiență, dominată de dorința de a privi în abis ; simte o incontrolabilă și oribilă nevoie de prăbușire, o suită de emoții pe care povestitorul le retrăiește cu o supremă luciditate.

Marinarul din povestirea O *pogorîre în Maelstrom* pătrunde, o dată cu prăbușirea în vîrtejul de apă, într-un infern. De data aceasta peisajul terifiant e oferit de oceanul dezlănțuit. În toiul unei experiențe de groază care-l face să încărunțească, personajul își păstrează un autocontrol ce-i îngăduie apoi o descriere de o precizie ce nu omite nici una dintre senzațiile și impresiile încercate, care-i înlesnește comunicarea tuturor gîndurilor în preajma catastrofei. De obicei, personajul lui Poe e stăpînit de o curiozitate insațiabilă care domină sentimentul de teroare. Poe, povestitor de aven-

[1] *Edgar Poe, sa vie et ses oeuvres,* în *Histoires extraordinaires par Edgar Poe,* p. XXX.
[2] V. Buranelli, *E. A. Poe,* E.L.U., 1966, p. 78.

turi disperate, prefigurează de departe concepția după care experiențele extreme ridică omul la nivelul celei mai lucide conștiințe.

Ca autor de călătorii fantastice, Poe continuă tradiția secolului al XVIII-lea și anticipează acel amplu capitol din literatura secolului nostru, pe care îl domină opera lui Jules Verne. Dar amprenta poescă face din *Aventurile lui Gordon Pym (The adventures of Gordon Pym of Nantucket*, 1877) o operă deosebită ca tonalitate, atît de *Călătoriile lui Gulliver* cît și de romanele lui Jules Verne. Într-un jurnal de călătorie în care abundă amănuntele tehnice privitoare la navigație sau considerațiile, demne de un ornitolog, referitoare la viața pinguinilor, într-o narațiune despre o călătorie în regiuni încă neexplorate (Antarctica) intervin episoade halucinatorii ca întîlnirea cu corabia plină de cadavre în stare de putrefacție, episoade ale căror amănunte nasc oroare : ochi scoși, păsări care ciugulesc carnea putredă, guri mîncate dezgolind rînjete sinistre etc.

Există la Poe, ca și la Coleridge, o geografie a groazei, o animare a naturii îndreptată spre oroare. Cadavrul lui Augustus, prietenul lui Pym, cadavru aruncat în mare și desfăcîndu-se în fîșii din cauza stadiului înaintat al putrefacției, răspîndește o lumină fosforescentă, care descoperă ceața de rechini ce se apropie.

Spiritul investigator, deductor al lui Poe — inițiator a ceea ce s-ar putea numi „fantasticul lucid" — s-a desfășurat și în povestirea pe care astăzi o numim polițistă. Poe este creatorul primei figuri de detectiv înzestrat cu o remarcabilă forță de deducție și de pătrundere psihologică : Auguste Dupin. Cu *Crimele din Rue Morgue, Misterul Mariei Roget* și *Cărăbușul de aur*, Poe inaugurează un gen cu prodigioasă dezvoltare în secolul nostru. Pasiunea lui Poe pentru speculația logică se desfășoară într-un mod cu totul surprinzător pentru ceea ce înțelegem noi prin mentalitatea romantică. Auguste Dupin nu este un personaj, ci o inteligență pură pusă în slujba descoperirii criminalului. El nu e o apariție aptă să nască emoții și nici un individ cu particularități psihologice sau un comportament specific, ca unii dintre detectivii

ficțiunilor polițiste contemporane : Hercule Poirot al Agathei Christie sau Maigret al lui Simenon. Auguste Dupin e o minte remarcabilă și un autor de raționamente imbatabile. Această abstractizare a căutătorului de adevăr conferă, alături de oroarea crimei, un caracter fantastic narațiunilor polițiste ale lui Poe.

Alteori, ca adept al viziunii grotești, Poe realizează fantasticul prin imaginarea unor situații absurde împinse pînă la limita dementialului. Povestirea *Sistemul doctorului Tarr și al profesorului Feather* oferă, prin răsturnarea relației dintre normalitate mentală și nebunie, prin desființarea granitei între demență și rațiune, o ilustrare în acest sens.

Caracterul anticipator al operei lui Poe nu se impune doar în raport cu momentul simbolist, cu literatura actuală a nevrozelor sau cu producția contemporană de *tales of horror* și *science fiction*. Unele comentarii recente ale operei lui Poe văd în autorul *Omului din Mulțime* un precursor al literaturii înstrăinării, care se scrie în secolul nostru, un analist al „situațiilor extreme" [1]. Tot ca precursor, ne va reține Poe și în capitolul următor dedicat tranziției de la romantism spre alte formule literare.

[1] R. Male, *Introduction to Poe*, American Literary Masters, vol. I, p. 3.

X

DE LA ROMANTISM LA ALTE ORIENTĂRI LITERARE

FORMULELE artistice şi literare îşi produc de obicei propriul lor agent de distrugere. Actul negării se petrece uneori pe nesimţite, un curent literar îmbogăţindu-se cu depunerile celui precedent şi trimiţînd prelungiri în direcţia viitorului. Shakespeare, care a absorbit toate sevele Renaşterii, a pătruns datorită supraabundenţei metaforice a poeziei sale şi prin unele dintre motivele frecvent ilustrate (viaţa e vis, e fum ; lumea e teatru etc.), pe teritoriul barocului. Barocul pătrunde în clasicism cu Corneille şi cu Dryden. Exemplele sînt bine cunoscute. Există însă şi rupturi, divorţuri scandaloase. Romantismul pare să fi prilejuit cîteva.

Alfred de Musset, care într-o patetică spovedanie a descris simptomele şi a pus diagnosticul morbului veacului, care a ilustrat exotismul romantic în *Contes d'Espagne et d'Italie*, a creat un sumbru, teatral şi fatal personaj din descendenţa eroilor byronieni în *Rolla* (1833), a deţinut, în rolul de „copil teribil al romantismului", rol exploatat cu cochetărie, resurse care-l făceau apt să trateze cu detaşare ironică exaltările şi efuziunile romantice. În acest spirit zeflemitor, luna, inspiratoarea poeţilor, putea să devină în *Balada către lună (Balade à la lune)* un punct pe i-ul sugerat de clopotniţa catedralei. Creator al comediei romantice în Franţa, Musset plasează de obicei în centrul comediilor şi proverbelor sale *(Les caprices de Marianne, Fantasio, Il ne faut jamais jurer de rien)* un tînăr romantic şi ironic, sentimental şi dezabuzat, proiecţie dramatică a autorului. Tonul spumos, spiritual, marivaudajul preluat de la creatorul comediei psihologice în secolul al XVIII-lea, asigură acel acompaniament ironic, pe care Musset şi l-a caracterizat singur *(Namouna)*. Dar această muzică pe două voci practicată de acei care au fost numiţi în urmă *les romantiques défroqués* (printre ei Musset şi Heine) este încă foarte romantică şi nu lasă să se întrevadă posibilitatea vreunui gest decisiv.

Polemica antiromantică o continuă Musset pe tărîmul teoretic. În 1836 scrie *Scrisorile lui Dupuis şi Cotonnet (Lettres de Dupuis et Cotonnet)* atribuite unor burghezi provinciali, care adresează directorului revistei *Revue des deux Mondes* nişte întrebări prefăcut naive cu privire la programul estetic romantic. În prima dintre cele patru scrisori cei doi provinciali, împrumutînd subtilitatea poetului, dezintegrează doctrina romantică în cîteva din punctele ei principale: medievalismul, metaforismul excesiv, atracţia pentru grotesc, antitezele, declarîndu-şi adeziunea la puritatea şi armonia clasică: „Prefer un mulaj frumos după Diana, zeiţa vînătorii, decît un monstru din lemn putrezit desprins dintr-un pod gotic". De aici înainte Musset va evolua, cu unele reveniri, spre punctul de vedere clasic şi-şi va încheia cariera cu studiul despre tragedie *(De la tragédie, à propos des débuts de Mademoiselle Rachel)* şi cu discursul de recepţie la Academia Franceză pronunţat de un adept convins al clasicismului. Divorţul lui Musset de romantism, oricît de spectaculos l-ar fi dorit autorul *Nopţilor*, nu marchează însă nici un pas înainte spre o nouă orientare literară, ci reprezintă o penibilă reîntoarcere la o formulă academizată.

Cu eseul său *Şcoala romantică (Die romantische Schule*, 1836) Heinrich Heine, ale cărui debuturi se plasează sub semnul romantismului, al cărui destin îl plasează însă pe poet în sfera de acţiune a culturii franceze raţionaliste, consemnează sfîrşitul marii eflorescenţe romantice germane de la începutul veacului. Polemizînd pătimaş şi în spiritul unei foarte romantice violenţe cu aceia pe care-i consideră inamicii lui personali, Heine vede în doctrina primului grup romantic o reînviere a spiritului medieval. Ca şi Germaine de Staël, consideră evul mediu creştin drept sursa poeziei romantice germane, dar, spre deosebire de ilustra călătoare care salută spiritul inaugurat de filozofii şi poeţii germani, lui Heine medievalismul, catolicismul militant, misticismul romanticilor germani i se par a prelungi un spirit malefic, prielnic absolutismului micilor curţi şi stării de înapoiere socială a Germaniei. Cunoscător al romantismului german şi al celui fran-

cez, Heine stabileşte cu ascuţime critică deosebirile dintre cele două literaturi şi optează — ca spirit liberal, anticlerical şi raţionalist — pentru versiunea franceză a romantismului. În realitate, în 1836, cînd îşi scrie Heine eseul, aceia pe care el îi numeşte „fantome", adică romanticii germani de la începutul secolului, încetaseră să mai fie modele pentru literatura unei Germanii, în interiorul căreia noi date sociale şi o atmosferă spirituală deosebită de aceea ce stimulase primele nuclee romantice solicitau alte modalităţi de expresie. Aşa încît, dacă-l desprindem pe Heine de romanticii germani, aşa cum s-a desprins el însuşi, şi-l plasăm în gruparea *Tinerii Germanii (Das junge Deutschland)*, facem din el un precursor al unei noi etape din literatura germană a secolului al XIX-lea. Totuşi în eseul-pamflet *Şcoala romantică* recunoaştem vehemenţa şi brioul dezbaterilor romantice. Romantismul a fost adesea atacat şi negat în stil romantic.

Romantismul francez n-a prilejuit celor formaţi în atmosfera lui doar acte negatoare, lipsite de consecinţe şi de viitor, ca acela al lui Musset, trecut în tabăra apărătorilor cauzei pierdute a clasicismului. Théophile Gautier, care a participat la 19 ani într-un costum menit să şocheze „oficialii" — costum intrat în istoria literaturii — la bătălia lui *Hernani*, a devenit prin activitatea lui doctrinară şi poetică ulterioară părintele şcolii parnasiene şi un teoretician timpuriu al artei pure, al scrisului artist *(écriture artiste)*. Ezită un timp între poezie şi pictură şi sfîrşeşte prin a da o poezie picturală, în gustul „transpoziţiilor de artă" recomandate de poeţii şcolii ce se va numi parnasiană.

În prefaţa romanului *Mademoiselle Maupin* (1835), după o violentă invectivă la adresa criticilor pe care îi numeşte „utilitarişti", Théophile Gautier dezvoltă o amplă argumentare, pentru a dovedi caracterul gratuit al artei : „Frumos cu adevărat nu este decît ceea ce nu poate servi la nimic ; tot ceea ce e util este urît, căci exprimă o nevoie şi nevoile omului sînt nedemne şi dezgustătoare ca şi sărmana şi neputincioasa lui natură". Cu volumul *Emailuri şi camee*

(*Emaux et Camées*, 1852) ne aflăm pe teritoriul unei noi arte, deosebită de a romanticilor. Emoția — element constitutiv pentru lirica romantică — e alungată dintr-o poezie care se vrea pură de orice infiltrații afective, impasibilă, obiectivă, rezultat al unui travaliu răbdător și dur de șlefuire și concentrare. Arta desfășurată în *Emaux et Camées* e o artă picturală rebarbativă față de efectele mari, rezistînd tentației grandiosului definitoriu pentru viziunea romantică; e o artă care cultivă precizia și decoratismul. Prin caracterul ei lucrat, poezia aceasta impune asocierea cu meșteșugul unor bijutieri artiști, migăloși făuritori ai acelor minuscule opere care sînt emailurile și cameele. Efectele sînt de precizie și delicatețe ; în locul tulburelor alcătuiri onirice și amplelor viziuni mitice ale romanticilor, poetul oferă gravură în pietre prețioase, pictură pe email.

Dar orientarea poetică, pe care o inaugurează Théophile Gautier, fostul combatant la bătălia lui *Hernani*, fructifică totuși nenumărate sugestii romantice. O religie a poeziei pure, pe care romanticii germani o vedeau tinzînd spre asimilarea cu muzica, și de asemenea un cult al picturalului au existat în romantism, și poezia lui Th. Gautier, ca și a succesorilor săi parnasieni, nu poate fi imaginată fără referire la fundalul romantismului.

Afirmația se poate menține și în cazul lui Edgar Allan Poe, a cărui literatură a prilejuit simboliștilor și postsimboliștilor revelația experiențelor abisale, a cărui gîndire estetică s-a înscris în sfera doctrinelor artei pure. În eseul *Principiul poeziei* (*Poetic principle* — transcriere a unei conferințe rostite la Richmond în 1849), Poe dezvoltă o pledoarie pentru poezia care-și găsește justificarea prin valori intrinsece, printre ele valorile de muzicalitate. Una dintre primele legi ale poeziei, pe care le formulează Poe în eseul său, este concizia și cu aceasta se arată în prealabil acord cu toate mișcările poetice care vor respinge dezvoltările retorice, desfășurările ample, poezia despletită a romanticilor. „Un poem lung — afirmă Poe — este pur și simplu o flagrantă contradicție de termeni." Rostul poeziei fiind elevația pînă la su-

blim şi, dat fiind că momentul de exaltare supremă nu poate dura mult, concizia este o lege majoră a poeziei.

Frumosul este singurul domeniu al poeziei şi orice contingenţă cu morala, cu lumea ideilor şi a adevărului, reprezintă o abatere de la menirea ei. Didacticismul e ucigător pentru intenţia poetică, fiindcă un poem este o operă *per se (a poem for the poem's sake)*. Domeniul adevărului nu este al poeziei. Impunerea adevărului pretinde severitate, precizie, răceală, calm, impasibilitate. Pretinde deci o dispoziţie „exact contrară celei poetice". Nici inteligenţa, nici simţul moral nu se impun ca instanţe de judecare a poeziei, ci doar gustul. Iar gustul declară „război viciului numai din pricina diformităţii, a disproporţiei, a opoziţiei lui faţă de ceea ce este potrivit *(fitting)*, adecvat, armonios, într-un cuvînt faţă de Frumuseţe". Poezia nu trebuie apreciată în termeni raţionali, ci absorbită într-o stare de exaltare, asimilată printr-un „efort sălbatic" *(wild effort)*. Acea stare extatică, graţie căreia sîntem smulşi din contingenţă şi ne bucurăm de instantanee priviri în lumea celestă, se obţine doar prin poezie şi muzică. Analogia poeziei cu muzica, ideea că poezia trebuie să tindă spre confundarea cu muzica fusese formulată şi ilustrată de romanticii germani (Novalis, Tieck, Hoffmann) şi, reluînd-o, Poe prelungeşte în direcţia unor formule poetice viitoare ca simbolismul o aspiraţie romantică. Poezia cuvintelor este, după formula lui Poe, „creaţie ritmică de frumuseţe". Valorile de muzicalitate — metrul, rima, tonul — sînt apte să transmită o gamă inepuizabilă de stări afective dintre cele mai nuanţate : melancolie, voluptatea melancoliei, pasiune, exaltare etc. Dar principiul poeziei transcende aceste stări afective dînd expresie „aspiraţiei omeneşti către Frumuseţea Supremă" (nota platoniciană nu lipseşte nici din eseul lui Poe). Şi, ca atare, excitaţia căreia îi dă expresie este „absolut independentă de acea pasiune care este o beţie a Inimii şi de acel adevăr care reprezintă o satisfacţie a Raţiunii".

Pentru a ilustra aplicabilitatea principiului său în practica poetică, Poe descrisese actul compoziţiei poetice încă

în eseul *Filozofia compoziției (Philosophy of composition,* 1846). Mărturisirea poetului se referă la compunerea poemului *Corbul,* a cărei elaborare s-a desfășurat pas cu pas, dictată de înțelegerea poetului despre poezie, cu „precizia și coerența rigidă a unei probleme de matematică". Lungimea, ritmul, tonul poemului, alegerea refrenului obsesiv care trebuie să conțină vocala cea mai sonoră (o) — *nevermore* — introducerea păsării sinistre — corbul — în sfîrșit tema — moartea unei ființe iubite — au fost rezultatul unui travaliu deliberat, în interiorul căruia fiecare dintre aceste elemente pretinde și cheamă pe celelalte. Oricît ar fi Poe de excesiv în tragerea ultimelor concluzii ale principiului său despre muzicalitate ca unic mod de exteriorizare a sentimentului poetic și oricît l-am bănui că nu și-a compus toate poeziile în spiritul aceleiași precizii matematice, cert este că, o dată cu Poe, începe suspiciunea față de șuvoiul irezistibil al spontanei imaginații romantice, începe să se exercite fascinația unei poezii lucrate, severe, acționînd prin subtile și tulburătoare valori de muzicalitate.

Faptul că, în calitate de autor al unei poezii „pure" de orice intenție extranee, Poe este încă debitor poeziei romantice, e ușor de dovedit. *Corbul* lui descinde din romanele gotice sau baladele terifiante ale lui Bürger, care i-a oferit de altfel și numele de Lenore. Peisajul funerar și enigmatic (un cer de cenușă, o alee de chiparoși, un mormînt pe care se citește numele, cu ciudată sonoritate, Ulalume), ca și dialogul cu Psyche — sufletul poetului — din aceeași poezie, ne transportă în acele domenii ale misterului cu care ne-a deprins poezia unui Coleridge sau a romanticilor germani. Magia numelor proprii, vădită în aceeași poezie, sau sugestiile onomatopeice din *Clopotele* își au antecedentele în nenumărate poezii romantice de o structură pur muzicală. (Amintesc spre exemplificare *Les Djinns,* din volumul *Orientalele,* al lui V. Hugo.)

Demonismul vampiric al multor personaje aparținînd lui Poe prezintă afinități cu demonii romantici, dar amintește cu îndreptățire de nota de perversiune a romanelor marchi-

zului de Sade, notă pe care Poe o transmite, prin intermediul lui Baudelaire, pînă la Lautréamont şi mai departe.[1]

Poe a oferit mişcărilor literare care au înscris autonomia artei în programul lor un „principiu poetic". Şi dacă *Povestirile lui groteşti şi arabeşti* au dezvăluit Europei, datorită traducerii lui Baudelaire, care mărturiseşte a fi suferit „o stranie comoţie" la lectura lui Poe, subteranele conştiinţei şi simbolurile conţinute în acele zone ale tenebrelor, poezia lui — tradusă de Mallarmé — a contribuit la orientarea poeziei franceze, atîta vreme dominată de cascadele verbale ale lui V. Hugo, spre o asceză a expresiei, o deplasare de pe teritoriul verbului inteligibil spre acelea guvernate de muzicalitate pură. Întreaga operă a lui Poe (proză, poezie, gîndire programatică) a intrat astfel în zestrea simbolismului şi — prin intermediul lui — a mişcărilor poetice postsimboliste.

În general, experienţa simbolistă este inimaginabilă fără precedentul romantic. Dezideratul muzicalităţii, pe care Verlaine îl proclamă în primul vers al artei sale poetice (De la musique avant toute chose) a fost al romanticilor germani, ca şi al lui Poe. Baudelaire, care imprimă poeziei franceze noua ei orientare, plasîndu-se în capul seriei ce se numeşte poezia modernistă, extrage din arta, estetica, atitudinea romantică, elementele prielnice acelei „conversiuni a poetului către interior", pe care Thibaudet o consideră definitorie pentru poezia postromantică.[2] Această conversiune se produce la Baudelaire pe fondul unei absorbţii organice a poeziei romantice, mai ales a celei anglo-saxone şi germane. Satanismul baudelairian de factură indubitabil romantică în poezii ca *Les litanies de Satan* aparţine unui cunoscător al romanelor gotice, al lui Byron şi al lui Hoffmann. Otrăvurile din *Florile răului* fuseseră îndelung distilate de romantici. De la Poe, ale cărui povestiri şi al cărui *Principiu poetic*

[1] Despre nota sadică în romantism s-a scris adesea. Vezi capitolul *All insegna del divin marchese* din cartea lui Mario Praz : *La carne, la morte e il diavolo nella letteratura romantica.*

[2] Albert Thibaudet, *Histoire de la littérature française de 1789 à nos jours*, p. 320.

le-a tradus, preia Baudelaire estetica poeziei pure şi gustul pentru straniu şi macabru. *Spleen*-ul baudelairian este o stare psihică încercată de romantici (cuvîntul *ennui* fiind socotit un fel de „Sesam deschide-te" pentru romantism [1]) ; iar evaziunea în „paradisurile artificiale" create prin consumul de stupefiante a dat rezultate poetice remarcabile la un Coleridge. Satanismul de sursă romantică depăşeşte de altfel momentul Baudelaire. El intră ca o componentă în revolta poeţilor pe care Verlaine i-a reunit sub firma *les poètes maudits* şi, conţinut în protestul lui Rimbaud, găseşte o dată cu *Cîntecele lui Maldoror* ale lui Isidore Ducasse, cunoscut sub numele de Lautréamont, accente de sadism şi de agresivitate frenetică.

Bogata recoltă de viziuni, halucinaţii şi iluminări, pe care o dau simbolismul şi mişcările postsimbolice a crescut din solul romantismului vizionar şi magic al lui Novalis, Hoffmann, Poe. Corespondenţele baudelairiene, sinesteziile lui Rimbaud şi Mallarmé, viziunea analogică, pe care se bazează întreaga estetică simbolistă, fuseseră de mult formulate de filozofii romantici germani, oferind unor poeţi ca Novalis cheia cu ajutorul căreia pot fi descifrate enigmele universului. Estetica numitelor corespondenţe, dedusă de Baudelaire din filozofia lui Swedenborg sau Joseph de Maistre, poezia simbolului extras de poet din fondul identităţii universale sînt cîştiguri ale romantismului, pe care simbolismul le va integra în sinteze poetice inedite. Romantismul a transmis generaţiilor următoare atracţia pentru ceea ce este straniu, bizar şi urît. Şi în acest sens a lucrat nu numai opera „marilor" romantici, dar şi moştenirea „romanului negru", ca şi opera unor scriitori ai epocii romantice socotiţi „minori", precum Aloysius Bertrand sau Petrus Borel. *Champavert le lycanthrope* (1833) al acestuia din urmă a oferit cititorilor contemporani şi urmaşilor un adevărat regal de orori macabre şi de fapte sadice.

Noile sinteze efectuate mai întîi de simboliştii francezi n-ar fi fost posibile, dacă zone ale romantismului pînă atunci ignorate de francezi, dacă sunetul unei poezii diferite de

[1] Mario Praz, op. cit., p. 143.

cea romantică franceză, care nu respinsese total tradiția retoricii și a claritățiі clasice, n-ar fi fost dezvăluite noilor poeți. Revelația lui Poe o prilejuiesc traducerile și conferințele lui Baudelaire. Poezia romantică germană intră în patrimoniul sensibilității franceze prin mijlocirea lui Gérard de Nerval. Gérard de Nerval a făcut parte din grupul *Cenaclul* împreună cu Nodier și V. Hugo ; a participat alături de V. Hugo și Théophile Gautier la bătălia lui *Hernani*. Întreprinde călătoria romantică de rigoare în Orient ; o descrie într-un memorial. Îl atrage Nordul și călătoria în Germania îi prilejuiește un contact cu poezia romantică germană, pe care structura lui interioară dominată de elementul vizionar și oniric o absoarbe cu o intensitate refuzată minții excesiv intelectualizate a Germainei de Staël. Traducerea din *Faust* (1828) îl face cunoscut în Franța. Iubirea eșuată pentru o actriță pare să fi fost elementul declanșator al acelei stări de exaltare maladivă, care s-a manifestat printr-o suită de viziuni fantastice, printr-o acaparare a vieții reale de vis și halucinație. În această stare, Gérard de Nerval își transformă visele, obsesiile, halucinațiile în materie poetică. Pătrunderea visului în realitate, fuziunea dintre cele două domenii acordă o atmosferă caracteristică prozelor reunite în *Fetele focului* (*Les filles du feu*, 1854).

Visul — „cea de a doua viață" cum îl numește Nerval — devine însă constitutiv în proza poetică intitulată *Aurelia*. Șocul pricinuit de refuzul iubirii și apoi deznădejdea îl aduc pe poet într-o stare liminară, în interiorul căreia linia de demarcație între veghe și vis este greu de descoperit. Este ceea ce numește Gérard de Nerval *l'épanchement du songe dans la vie réelle*. Viziuni celeste, halucinații în care apar monștri supuși unor permanente metamorfoze, reincarnări în vis, reverii vagi, treceri imperceptibile de la luciditate la vis prin mijlocirea unor stări cataleptice — toate acestea acordă imaginilor onirice din *Aurelia* o adîncime mitică, dat fiind că poetul, cunoscător al unor doctrine inițiatice pitagoreice sau orientale, socotește că în vis omul

este nemuritor, conservînd în această stare imaginile teritoriilor locuite de el în existenţe anterioare. Cunoscînd în vis beţia unor înălţimi de o divină puritate, ca şi oroarea abisurilor, Nerval regăseşte unitatea primă, a cărei percepţie discontinuitatea vieţii reale o refuză ; îşi descoperă, asemenea lui Novalis, patria „mistică" în lumea visului. Şi tot ca Novalis exclamă „universul este în noapte". În vis regăseşte iubirea pierdută, prietenii de mult uitate, o geografie mitică, aptă să reactualizeze în conştiinţa celor care visează credinţe ancestrale de mult devenite legendare. Pe domeniile acestei „geografii magice", o seamă de alcătuiri simbolice : grota, labirintul ; o seamă de elemente constitutive pentru mitologia poetului : focul, fluidul, elemente obsesive, care imprimă tuturor obiectelor tendinţă spre interpenetraţie, hotărăsc structura universului poetic nervalian. [1] Cînd se descoperă mult amplificat într-o apariţie de vis, înţelege că trebuie să privească viaţa sub forma unei permanente dedublări. În fiecare om există un spectator şi un actor, cel care vorbeşte şi cel care răspunde. Cheia pierdută a misterului personalităţii umane, cifrul magic capabil să refacă unitatea pierdută le poate dărui doar visul. În vis stabileşte omul comunicaţia cu lumea spiritelor. Visul îi sugerează lui Nerval eterna corespondenţă, fondul analogic al întregii creaţiuni. Această convingere îl îndeamnă să nu mai sufere în mod pasiv invazia visului, ci să „forţeze aceste porţi mistice, înarmat cu întreaga voinţă". La fel ca şi pentru Novalis „existenţa nocturnă şi onirică consemnează începutul unei noi vieţi, eliberată de condiţiile timpului şi ale spaţiului". Prefigurare a vieţii veşnice, visul lui Nerval, acumulare de simboluri, prilejuieşte poetului hrănit cu doctrine mistice şi cu filozofie germană „nu numai descoperirea de sine, ci şi cunoaşterea realităţii ultime" [2].

[1] Vezi Jean Pierre Richard, *Géographie magique de Nerval,* în volumul *Poésie et Profondeur,* Éditions du Seuil, 1955, pp. 33 şi următoarele.

[2] Albert Béguin, op. cit., vol. II, p. 382.

Sonetele reunite în ciclul *Himerelor (Les Chimères,* 1854) întregesc portretul lui Nerval visătorul, melancolicul, misticul, magicianul, dar, prin concentrația lor severă care împinge spre obscuritate o gîndire ce se desfășura amplu în prozele poetice, aparțin altui moment decît aceluia romantic. Simboluri crescute din concepția universalei identități și a inepuizabilelor corespondențe („Totul trăiește, totul acționează, totul își corespunde", scrie Gérard de Nerval în *Aurelia*), o muzicalitate pătrunzătoare, sugestii ale unor obscure practici inițiatice fac din cele douăsprezece sonete adunate în ciclul *Himerelor* niște prefigurări ale poeziei de o ascetică puritate și inefabilă muzicalitate scrisă de Mallarmé. Poetul se regăsește în toate : *Je suis le ténébreux, le veuve, l'inconsolé, le prince d'Aquitaine à la tour abolie,* spune într-unul dintre cele mai celebre sonete *(El Desdichado).* Obsesia identității se conjugă la persoana I. Această obsesie a identității este între altele răspunzătoare pentru ermetismul *Himerelor :* „Ermetismul nervalian este... un ermetism al polivalenței. Toate interpretările ce se pot da acestei poezii sînt adevărate și, mai ales, sînt adevărate împreună. O atare simultaneitate a sensului constituie — se înțelege — un adevărat triumf al echivalenței *(triomphe du même) ;* fiindcă fiecare cuvînt poate semnifica aici totul, dar acest tot, adunat, din punct de vedere verbal, asupra lui însuși, nu este de asemenea niciodată decît un singur și același lucru. Limbajul Himerelor împacă așadar identitatea și totalitatea. Concentrînd ființa în precizia extremă a cîtorva vocabule alese, îi redă acea virtute pierdută care este ubicuitatea" [1].

Cu Nerval se desenează traseul care duce de la romantism spre simbolism. Pentru ca experiența romantică să se poată integra în estetica simbolistă, literatura franceză a avut nevoie să încorporeze romantismul magic al poeților germani, încorporare înlesnită de Gérard de Nerval, „frate al lui Novalis (...) singurul romantic care a cunoscut și a simțit Germania, în limbă, în legendă și în muzica ei" [2]. Prin in-

[1] J. P. Richard, op. cit., p. 77.
[2] Albert Thibaudet, op. cit., p. 185.

termediul lui Gérard de Nerval începe acțiunea romantismului german în Franța, romantism ce dezvăluie un nou domeniu pe care suprarealiștii îl explorează cu dragoste, înainte de a-l lăsa în urmă în numele unor căutări mai eficiente : căci pentru ei (suprarealiști) acești „visători, germanii, încă nu sparg închisoarea în care se zbate omul" [1].

*

În cercetarea literară actuală, care și-a propus ca arie de investigație fenomenul „avangărzii", romantismul este uneori socotit precedentul mișcării de avangardă — concept de istorie literară, care se precizează o dată cu momentul post-simbolist — și alteori chiar prototipul mișcării de avangardă. Pentru Herbert Read, suprarealismul este rezultatul logic împins pînă la ultimele sale consecințe ale spiritului romantic, al esteticii romantice. [2] Legătura dintre starea de spirit romantică și aceea a mișcărilor literare numite de avangardă a fost semnalată, în nenumărate rînduri, chiar de acei care subliniau cu deosebire, așa cum procedează cei mai mulți istorici literari, atitudinea antiromantică a simbolismului și postsimbolismului.

Analizînd cu subtilitate dinamica avangărzilor artistico-literare și relația artistului de avangardă cu publicul, Renato Poggioli observă în capitolul intitulat *Romantismul și avangarda* al lucrării sale că ostilitatea mișcărilor poetice post-romantice vizează un romantism postum și depășit, un mod devenit convențional și patetic. Romantismul a cucerit un public larg, care nu putea digera arta clasică, formele poetice agreate de *l'ancien régime*. Ca atare formula s-a impus prin impetuozitate și forță iconoclastică în chip de mișcare de avangardă. Dinamica specifică desfășurării unei mișcări artistice a dus romantismul din etapa iconoclastică caracteristică avangărzii, trecînd prin momentul marii popularități,

[1] Maurice Nadeau, *Histoire du Surréalisme*, p. 41.
[2] Herbert Read, *Suprarealismul și principiul romantic*, după R. Poggioli, *The Theory of the Avant-garde*, p. 246.

spre academizare şi retorică. Aceasta este ipostaza, pe care o neagă cu vehemenţă noua avangardă. Poggioli subliniază toate trăsăturile artei romantice, pe care le regăsim în avangarda suprarealistă sau futuristă : antitradiţionalismul, cultul noutăţii pe de o parte însoţit de dispreţul faţă de ceea ce este depăşit ; pe de altă parte medievalismul, orientalismul, exaltarea a tot ceea ce este barbar şi exotic, elementar şi primitiv, fenomene mai intense şi mai răspîndite în romantism decît în ceea ce se numeşte primitivismul estetic al avangărzii. [1]

Geniul istoriei, care a fost al romanticilor, îi face apţi să sensibilizeze poetic ceea ce se numeşte spiritul vremii *(Zeitgeist)* şi reprezintă o coordonată a oricărei mişcări de avangardă. Mai mult decît atît : dominaţi de conştiinţa timpului, romanticii consideră propria lor aventură artistică drept o tranziţie proiectată spre un viitor mereu refăcut. Acesta este „futurismul" oricărei mişcări de avangardă şi el a fost propriu şi romantismului. În *Revolta maselor,* Ortega y Gasset vorbeşte despre iluzia epocilor clasice înclinate să se considere pe ele însele timpuri de plenitudine perfectă, culmi de maturitate ajunse la nivelul definitivului, momente spre care a urcat întreg trecutul. Sînt epoci satisfăcute de ele însele, nutrind mitul eternităţii, privind înapoi spre veacurile pregătitoare, niciodată înainte. [2]

Dinamismul romantic refuză acest mit al unei perfecţiuni finale şi cu aceasta romantismul premerge tuturor orientărilor artistice de tip „futurist." [3] În conştiinţa unei epoci clasice, scrie Poggioli, nu prezentul determină culminaţia trecutului, ci trecutul culminează în prezent, iar prezentul, la rîndul lui, este înţeles ca un nou triumf al vechilor şi eternelor valori, ca o reîntoarcere la principiile adevărului şi justeţii, ca o restaurare sau renaştere a acelor principii. Dar

[1] Renato Poggioli, *The Theory of the Avant-garde,* Harvard University Press, 1968, p. 49.
[2] Ortega y Gasset, *La révolte des masses,* N.r.f., Idées, pp. 69—74.
[3] Renato Poggioli, op. cit., p. 55.

pentru moderni prezentul este valid numai în virtutea potențialităților viitoare, ca o matrice a viitorului, în măsura în care el este făuritorul istoriei în continuă metamorfoză, privită ca o permanentă revoluție spirituală.[1] Din acest cult al spiritului timpului poate deriva deopotrivă exaltarea futuristă ca și sentimentul tragic al decadenței, „agonismul", agonism caracteristic unor momente de avangardă foarte apropiate de noi, cum ar fi acela reprezentat de teatrul lui Ionescu sau Beckett. De altfel despre „agonism" s-a vorbit ca despre o componentă a spiritului romantic (Novalis, Poe, Nerval oferă exemple abundente în acest sens) și el a putut sugera lui Mario Praz considerațiile din studiul *La carne, la morte e il diavolo nella letteratura romantica,* meditație asupra unor teme gotice și romantice de îndelungată tradiție medievală dar și de mare forță anticipatoare asupra poeziei moderne.

Trebuie, cred, să luăm în considerare nu numai ceea ce este de mult o evidență, anume că vizionarismul lui Rimbaud, „excesul de urîțenie devenit nesuportabil"[2] pe care-l cultivă autorul poemului *Les assis,* sadismul lui Lautréamont, onirismul suprarealist purced de-a dreptul din romantism, ci și ideea că romantismul reprezintă prototipul atitudinii de avangardă și ca atare conține în germen toate componentele acestei atitudini care, după caracterizarea lui Poggioli, sînt: activism, inconoclastism, nihilism, agonism, futurism.

*

Romantismul n-a fost un centru de radiație doar pentru curentele poetice care i-au urmat. Amplul capitol al romanului realist din veacul al XIX-lea ar fi incomprehensibil fără referire la domeniile descoperite de romantism. Am arătat în alt loc cît de gradată este trecerea de la tipologia romantică a inadaptabilității către tematica ratării bogat ilus-

[1] Id., p. 73.
[2] Hugo Friedrich, op. cit., p. 81.

tratã de Balzac, Flaubert şi de romancierii ruşi interesaţi de problematica omului de prisos.

Contribuţia romantică la zestrea romanului realist e însă mult mai bogată. În prefaţa din 1842 la *Comedia Umană*, Balzac îşi declară datoria faţă de creatorul romanului istoric în romantism, faţă de Walter Scott. Vorbind despre „poezia acestei istorii a sufletului omenesc", istorie ce trebuie să devină ciclul său romanesc, Balzac se întreabă cu ce mijloace o va realiza. Mijloacele i le-a sugerat Walter Scott, *„trouveur (trouvère) moderne"*. Walter Scott a izbutit, după Balzac, să înfăptuiască în romanele sale istorice ceea ce năzuia să săvîrşească el în romanele sale de moravuri, gîndite spre „a face concurenţă stării civile", şi anume să ridice romanul la nivelul valorii filozofice a istoriei.

Sinteza lui Scott îl ispiteşte pe pictorul de moravuri contemporane. „El (W.S.) a pus (în roman) spiritul vremurilor vechi, a reunit în el drama, dialogul, portretul, peisajul, descrierea, a pus înăuntru *miraculosul şi adevăratul* (s.n.), elemente ale epopeii, a atins înălţimea poeziei folosind familiaritatea celui mai umil limbaj".

Este evident că ceea ce obţinea, prin mijlocirea culorii locale, Walter Scott în evocarea trecutului, obţine, orientînd către contemporaneitate interesul pentru detaliul palpabil de viaţă cotidiană, Balzac în evocarea moravurilor timpului său. Dar datoria lui Balzac faţă de W. Scott şi de romantism este mult mai masivă şi admiraţia autorului *Comediei Umane* în faţa fuziunii dintre miraculos şi adevăr obţinute de creatorul romanului istoric, dezvăluie o potenţă constitutivă a geniului balzacian. Fiindcă, alături de şi concomitent cu un Balzac, anatomist nemilos al organismului social, observator cu mijloace împrumutate ştiinţelor naturii, al zoologiei sociale, există un Balzac magician, atras de experienţe oculte, mînat de tentaţia imposibilului, există un Balzac care a evocat disperate aventuri ale unor spirite abisale ca Louis Lambert sau însetate de absolut ca Balthasar Claës. Există un Balzac, cititor al filozofilor mistici, interesat de practici oculte şi de doctrine parafilozofice ca *Fiziognomomia* lui La-

vater și *Frenologia* lui Gall. Există un Balzac posedat de o imaginație frenetică, autor al unor pagini de un fantastic halucinant, făuritor de intrigi tenebroase. *Pielea de Sagri*, povestirile reunite în grupajul *Histoire des Treize) Terragus, La duchesse de Langeais, La fille aux cheveux d'or), Seraphita* se plasează într-o serie care preia tradiția gotică și prelungește literatura fantastică a romantismului german. Există un Balzac „vizionar", pe lîngă un Balzac „observator", un Balzac creator de simboluri și mituri, și pe acesta din urmă îl studiază cercetători ca Ernst Robert Curtius, Albert Béguin, Gaëtan Picon. Elementul ocult, divinul și demoniacul sînt forțe active în pagini care abordează „zonele de frontieră ale vieții terestre" [1]. Într-un spirit foarte înrudit cu al romanticilor, Balzac realizează în *Comedia Umană*, pe lîngă un tablou de moravuri, ceea ce se poate numi o mitologie a omului, „pentru că, în loc să fie închis asupra lui însuși și în întregime definisabil prin analiza datelor sale psihologice, individul balzacian este în realitate deschis din toate părțile spre influențe, spre apeluri ce nu sînt umane. Aceste forțe supranaturale sau care tind să devină astfel în retorica lui Balzac sînt desenate cu majusculă, atunci cînd el ajunge să le dea un nume. Ele se numesc Bani, Destin, Putere, Pasiune, Ambiție ; se mai numesc Materie și Spirit, Viață și Energie, Infern și Paradis, Dumnezeu și Satana. În jurul fiecărei ființe vii, punîndu-i sub priviri făgăduiala Fericirii sau amenințarea Nenorocirii, ele formează imensa conjurație a destinului și deschid scurta existență (a omului) spre spațiile nemărginite ale originilor, ale profunzimilor ancestrale, ale prelungirilor în viitor, ale generațiilor, ale destinațiilor ultime" [2].

Despre romantismul lui Balzac s-a scris mult. Valențele romantice ale personajelor stendhaliene sînt și ele cunoscute, tenebrele lui Julien Sorel coexistînd în structura personajului cu luciditatea nemiloasă. Constatarea alternanței în opera

[1] Albert Béguin, *Balzac lu et relu*, Editions du Seuil, 1965, p. 50.
[2] Id., p. 33.

lui Flaubert dintre momentele realiste, de observație ironică a mediului burghez, și atracția romantică pentru trecutul îndepărtat, evocat în dimensiuni supranaturale și în culori violente în opere ca *Salammbô, Ispitirea Sfîntului Antoniu, Héroldias,* a devenit un loc comun al criticii flaubertiene.

Poezia specifică prozei lui Dickens, poezie ce înconjoară ca un halo fapte și obiecte cotidiene, ca și fantasticul unora dintre povestiri *(A Christmas Carol)* sau atmosfera fantasmagorică a altora (episodul domnișoarei Havisham, fantomatica locatară a castelului cu ceasornicele oprite din *Marile Speranțe)* vorbesc evident despre propensiunea romantică a romanului englez. Un cercetător ca George Steiner distinge în *Oliver Twist* și *Casa Neagră* materia neogotică [1]. Despre valența romantică a romanului englez mai vorbesc între altele elementele de violență exasperată, nota mistică, viziunile halucinante din romanul lui Emily Brontë *Wuthering Heights,* cît și revolta satanică sadic exteriorizată a personajului principal [2]. Cît datorește romantismului romanul dostoievskian, cît de impregnați de demonia romantică sînt un Raskolnikov sau un Rogojin se știe. „Rogojin (...) este în bună parte moștenitorul lui Byron. Un tînăr întunecat, melancolic, care sacrifică toate bunurile pămîntești în favoarea absolutului pasiunii sale și care ucide obiectul dragostei sale într-un moment de adorație și ură. Ochii lui au o putere magnetică și îl chinuiesc pe Mîșkin în timp ce rătăcește prin Petersburg. E o caracteristică în maniera neogoticului curent. Chiar înainte de Coleridge, darul privirii hipnotice — ochiul scînteietor de bătrîn marinar — devenise una din trăsăturile convenționale ale romanticului Cain." [3]

Pentru a vorbi de moștenirea romantică a trebuit să menționăm aproape în totalitatea ei literatura postromantică, în orice caz să depășim secolul al XIX-lea, ca să amintim

[1] George Steiner, *Tolstoi și Dostoievski.*
[2] Vezi Georges Bataille, *La littérature du mal,* Idées, N.r.f.
[3] George Steiner, *Tolstoi ou Dostoievski* Ed. du Seuil, Paris, 1963, p. 209.

de curentele poetice postsimboliste, de ceea ce datorează viziunii romantice antitradiționalismul iconoclast futurist sau suprarealismul cu atracția sa pentru subteranele conștiinței. Enumerarea poate continua, pătrunzînd pînă în domeniul contemporaneității imediate. Exemplele invocate ni se par totuși destul de elocvente pentru a susține ideea că romantismul a săvîrșit o revoluție fără precedent a sensibilității, revoluție de ale cărei consecințe enorm prelungite în timp au profitat, de la romantism înainte, toate formulele artistice și literare.

LICEUL „GHEORGHE LAZĂR" BIBLIOTECA BUCUREȘTI

BIBLIOGRAFIE CRITICĂ SELECTIVĂ

G. Bachelard, *La psychanalyse du feu,* Gallimard, Idées, 1949

G. Bataillle, *La littérature du mal,* Gallimard, Idées, 1957

J. Bédier et P. Hazard, *Histoire de la littérature française,* Larousse, 1923

A. Béguin, *L'âme romantique et le rêve,* Cahiers du Sud, 1937

A. Béguin, *Gérard de Nerval,* Stock, 1937

A. Béguin, *Balzac lu et relu,* Ed. du Seuil, 1965

L. Bergel, *Vico and the Germany of Goethe,* Forum Italicum, vol. II, no. 4, 1968

P. Bertaux, *Le lyrisme de Hölderlin,* Hachette, 1936

M. Bewley, *The poetry of Coleridge,* în The importance of Scrutiny, New York University Press, 1964

V. G. Bielinski, *Textes philosophiques choisis,* E. des langues étrangères, Moscou, 1943

A. Bossert, *Histoire de la littérature allemande,* Hachette, 1904

G. Brandes, *Die Hauptströmungen der Literatur des 19. Jahrhunderts,* Harsdorf, Charlottenburg, 1900

J. Brown, *Panorama de la littérature contemporaine aux États Unis,* Gallimard, 1954

V. Buravelli, *E. Allan Poe,* E.L.U., 1968

G. Călinescu, *Istoria literaturii române,* F.R. 1941

G. Călinescu, *Opera lui Mihail Eminescu,* Cultura Națională, 1936.

G. Călinescu, *Impresii asupra literaturii spaniole,* F.R. 1946

M. Călinescu, *Titanul și geniul în opera lui Eminescu,* E.P.L., 1964

Cambridge history of English Literature 1907—1916

R. Chase, *The American Novel and its Tradition,* Bells and Sons, London

R. Chase, *Psychoanalysis and American fiction,* Dulton, New York, 1965

P. Cornea, *De la Alexandrescu la Eminescu,* E.L.P., 1966

C. Comorovski, *Fata Căpitanului în tălmăcire românească,* Culegere de studii, 1961

F. de Sanctis, *Istoria literaturii italiene,* E.L.P., 1965

C. de Deugd, *Het metaphysisch Grondpatroon van net romantische literaire Denken,* Wolters, Groningen, 1965
Al. Dima, *Alecu Russo,* E.P.L.A., 1957
Ch. du Bos, *Byron et le besoin de la fatalité,* Sans Pareil, 1929
N. Façon, *L'Italia nel Romanticismo Romeno,* Atti de sesto Congresso dell'Associazione Internationale per gli Studi di lingue e letteratura italiana, 1969
N. Façon, *La presenza di Vico nella cultura romena,* Forum Italicum, vol. II, no. 4, 1968
E. Faguet, *Dixneuvième siècle,* Lecène, Oudin, Paris, 1892
H. Bruce Franklin, *The Wake of the Gods,* Stanford University Press
H. Friedrich, *Die Struktur der modernen Lyrik,* Rowohlt, 1956
E. Gosse, *A short History of Modern English Literature,* Heinemann, London, 1929
O. Y. Gasset, *La révolte des masses,* Gallimard, Idées 1961
H. Gundolf, *Goethe,* Georg Bondi, Berlin, 1930
H. Gundolf, Heinrich von Kleist, Georg Bondi, Berlin, 1922
H. Hauser, *Sozialgeschichte der Kunst und Literatur,* Beck, München, 1958
G. W. F. Hegel, *Esthétique,* Aubier, Montaigne, Paris, vol. I, II
Histoire des littératures, Encyclopédie de la Pléiade, vol. II, III
J. Huizinga, *Homo Ludens,* Beacon-Press, Boston, 1968
R. Huch, *Blütezeit der Romantik,* Haessel, Leipzig, 1920
R. Huch, *Ausbreitung und Verfall der Romantik,* Haessel, Leipzig, 1920
S. Iosifescu, Literatura de frontieră, E.P.L., 1969
W. Jankelewith, *Le romantisme allemand,* Cahiers de Sud, 1949
J. Fitzmaurice Kelly, *Histoire de la littérature espagnole,* Armand Colin, 1904
P. Kluckhohn, *Die Auffassung der Liebe in der Literatur des 18. Jahrhunderts und in der deutschen Romantik,* Niemeyer, Halle, 1931
P. Kluckhohn, *Das Ideengut der deutschen Romantik,* Niemeyer, Halle, 1942
G. Lanson, *Histoire de la littérature française,* Hachette, 1919
E. Legouis et L. Cazamian, *Histoire de la littérature anglaise,* Hachette, 1921
G. Lukacz, *Der historische Roman,* Aufbauverlag, Berlin, 1955
T. B. Macaulay, *Critical and historical essays,* vol. I, II, Dent and Sons, London, 1937

M. R. Male, *Introduction to Poe,* American literary masters, vol. I, Holt, Rinehart and Winston, INC, 1956
L. A. Marchand, *Byron,* vol. I, II, III, Murray, London, 1957
M. Nadeau, *Histoire du surréalisme,* Ed. du Seuil, 1964
I. Negoiţescu, *Poezia lui Eminescu,* E.P.L., 1968
D. Păcurariu, *D. Bolintineanu,* E.P.L., 1962
E. Papu, *Călătoriile Renaşterii şi noii structuri literare,* E.L.U., 1967
E. Papu, *Evoluţia şi formele genului liric,* Ed. Tineretului, 1969
E. Papu, *Principiul feminin la Eminescu,* Viaţa Românească, Nr. 6 1969
G. Picon, *Balzac par lui-même,* Ed. du Seuil, 1957
Al. Piru, *Literatura română premodernă,* E.P.L., 1969
R. Poggioli, *The theory of the Avant-Garde,* Harvard University Press, 1968
P. G. Poulet, *La pensée critique de M-me de Staël,* Preuves, Décembre, 1966
M. Praz, *La carne, la morte et il diavolo nella letteratura romantica,* La Cultura, Milano, 1930
M. Raymond, *De Baudelaire au surréalisme,* Corréa, Paris, 1937
H. H. H. Remak, *A Key to West European Romanticism?* Colloquia Germanica, 1—2, 1968
J. P. Richard, *Poésie et Profondeur,* Ed. du Seuil, 1955
L. Russu, *Eminescu şi Schopenhauer,* E.P.L., 1960
Sainte-Beuve, *Chateaubriand et son groupe littéraire sous l'Empire,* vol. I, II, Michel Lévy, 1872
E. Schileru, *Prefaţă la Moby Dick,* Ed. Tineretului, 1962
L. Spitzer, *Zu V. Hugo's Le rouet d'Omphale,* Romanische Literaturstudien, Niemeyer, Tübingen, 1959
G. Steiner, *The death of tragedy,* Faber and London, 1961
G. Steiner, *Tolstoi ou Dostoïevski,* Ed. du Seuil, Paris, 1963
H. Taine, *Histoire de la littérature anglaise,* vol. II, Hachette 1916
A. Thibaudet, *Réflexions sur la critique,* Gallimard, N.r.f., 1939
A. Thibaudet, *Histoire de la littérature française de 1789 à nos jours,* Stock, 1936
T. Vianu, *Poezia lui Eminescu,* C.R., f. d.
T. Vianu, *Arta prozatorilor români,* vol. I, II, Biblioteca pentru toţi, E.P.L., 1966
T. Vianu, *Studii de literatură universală şi comparată,* Ed. Academiei R.S.R., 1963

T. Vianu, *Postume*, E.L.U., 1966
P. van Tieghen, *Le préromantisme*, vol. I, II, Rieder, Paris, 1924
P. van Tieghen, *Le mouvement romantique*, Vuibert, Paris, 1923
P. van Tieghen, *Les grandes doctrines littéraires en France*, Presses Universitaires de France, 1965
R. Wellek, *Concepts of criticism*, Yale University Press, 1965
R. Wellek, *A history of modern criticism*, vol. II, Yale University Press, 1955
R. Wellek, R. Warren, *Theory of literature*, Harcourt Brace and World, New York, 1956
O. Zaicik, *Pasiunea romantică*, E.L.U., 1965

TABEL

Evenimente istorice

1789 — Revoluţia franceză
Convocarea Statelor Generale
Declaraţia dreptului omului
Căderea Bastiliei

1792 — Înlăturarea monarhiei în Franţa
Victoria armatelor revoluţionare la Valmy

1793 — Dictatura iacobină în Franţa

1795 — Directoriul

1796 — Campania lui Bonaparte în Italia
Expediţia lui Bonaparte în Egipt

CRONOLOGIC

1790 — Blake — *Căsătoria cerului cu infernul*
Anul naşterii lui Lamartine
Karamzin — *Scrisorile unui călător rus*

1792 — Anul naşterii lui Percy Bysshe Shelley
Anul naşterii lui Iancu Văcărescu

1794 — Este executat André Chénier
Anul naşterii lui Anton Pann

1795 — Anul naşterii lui John Keats
Anul naşterii lui Thomas Carlyle

1795—96 — Goethe — *Anii de ucenicie ai lui Wilhelm Meister*

1796 — Jean Paul Richter — *Viaţa lui Quintus Fixlein*

1797 — Schelling — *Idei pentru o filozofie a naturii*
Anul naşterii lui Alfred de Vigny
Anul naşterii lui Heinrich Heine

1797—99 — Hölderlin — *Hyperion*

1798 — Wordsworth şi Coleridge — *Baladele lirice*
Anul naşterii lui Adam Mickiewicz
Anul naşterii lui Jules Michelet
Anul naşterii lui Giacomo Leopardi

1798—1800 — Hölderlin — *Moartea lui Empedocle*

1798—1800 — Revista *Athäneum*

Evenimente istorice

1799 — Lovitura de Stat din 18 Brumar
Consulatul lui Napoleon Bonaparte

1801 — Concordatul lui Napoleon cu papa

1804 — Napoleon se încoronează împărat

1805 — Bătălia de la Austerlitz

1806 — Bătălia de la Iena
Germania devine Confederaţia renană

1799 — Friedrich Schlegel — *Lucinda*
Anul naşterii lui Balzac
Anul naşterii lui Puşkin
Schiller — *Despre poezia naivă şi poezia sentimentală*

1800 — Germaine de Staël — *Despre literatură*
Novalis — *Imnurile către noapte*
Schelling — *Sistemul idealismului transcendental*
Fichte — *Destinul omului*
Budai Deleanu — *Ţiganiada* (prima versiune)

1801 — Aug. Wilhelm Schlegel îşi începe prelegerile la Berlin
Anul naşterii lui Vincenzo Gioberti
Anul morţii lui Novalis

1802 — Chateaubriand — *Geniul creştinismului*
Foscolo — *Ultimele scrisori ale lui Iacopo Ortis*
Anul naşterii lui Victor Hugo
Apare *Heinrich von Ofterdingen* de Novalis
Anul naşterii lui Ion Heliade Rădulescu
Anul naşterii lui Nikolaus Lenau

1803 — Anul morţii lui Iohann Gottfried Herder
Anul naşterii lui Ralph Waldo Emerson
Anul naşterii lui Alexandre Dumas-tatăl
Senancourt — *Obermann*
Jean Paul Richter — *Titan*

1804 — Anul naşterii lui Nathaniel Hawthorne
Jean Paul Richter — *Introducere în Estetică*

1805 — Anul naşterii lui Giuseppe Mazzini
Anul morţii lui Friedrich Schiller

1806 — Achim von Arnim şi Clement Brentano — *Cornul minunat al copilului*
Goethe termină prima parte a lui *Faust*

1807 — Germaine de Staël — *Corinne*
Ugo Foscolo — *Mormintele*
Hegel — *Fenomenologia Spiritului*
Fichte — *Discurs către naţiunea germană*

Evenimente istorice

1808 — Campania lui Napoleon în Spania

1812 — Campania lui Napoleon în Rusia
Retragerea

1813 — Bătălia naţiunilor de la Leipzig

1814 — Prima abdicare a lui Napoleon

1815 — Cele 100 de zile. Înfrîngerea lui Napoleon
Congresul de la Viena
Înfiinţarea Sfintei Alianţe
Restauraţia Bourbonilor în Franţa

1808 — Anul naşterii lui Gérard de Nerval
Anul naşterii lui Costache Negruzzi
Krîlov — *Fabule*

1809 — Chateaubriand — *Martirii*
Aug. W. Schlegel îşi începe prelegerile la Viena
Anul naşterii lui Edgar Allan Poe

1810 — Anul naşterii lui Alfred de Musset

1811 — Anul naşterii lui Théophile Gautier
Anul morţii lui Heinrich von Kleist

1812 — Byron publică primele cînturi din *Pelerinajul lui Childe Harold*
Începe apariţia *Basmelor* fraţilor Grimm
Budai Deleanu — *Ţiganiada* (a doua versiune)
Anul naşterii lui Grigore Alexandrescu

1813 — Germaine de Staël — *Despre Germania*
Byron — *Corsarul*
Anul naşterii lui Cezar Bolliac
Anul naşterii lui Georg Büchner

1814 — Walter Scott începe seria romanelor istorice cu *Waverley*
Adalbert Chamisso — *Nemaipomenita întîmplare a lui Peter Schlemihl*
Anul naşterii lui Lermontov
Anul morţii lui Johann Gottlieb Fichte

1816 — E. T. A. Hoffmann — *Elixirurile diavolului*
Benjamin Constant — *Adolphe*
Shelley — *Alastor*
Anul naşterii lui Ion Ghica
Byron — *Manfred*

Evenimente istorice

1821 — Începe războiul de independenţă a Grecilor
Revoluţia lui Tudor Vladimirescu

1817—29 — Lamennais — *Eseu asupra indiferenței religioase*
Achim v. Arnim — *Păzitorii coroanei*
Anul nașterii lui Mihail Kogălniceanu
Anul nașterii lui Alecu Russo
Anul morții doamnei de Staël

1818 — Leopardi — *Monumentul lui Dante*
Keats — *Endymion*
Apare la Milano publicația *Il Conciliatore*

1819 — Byron începe redactarea poemului satiric *Don Juan*
A. Schopenhauer — *Lumea ca voință și reprezentare*
Coleridge — *Biographia Literaria*
E. T. A. Hoffmann — începe publicarea ciclului *Frații Serapion*
Goethe — *Divanul occidental-oriental*
Iosef Katona — *Banul Bank*
Anul nașterii lui Hermann Melville
Anul nașterii lui Vasile Alecsandri
Anul nașterii lui Nicolae Bălcescu
Anul nașterii lui Dimitrie Bolintineanu
Anul nașterii lui Nicolae Filimon

1820 — Shelley — *Prometeu descătușat*
Lamartine — *Meditații poetice*
Manzoni — Prefață la *Contele de Carmagnola*

1821 — Byron — *Cain*
Manzoni începe publicarea romanului *Logodnicii*
Anul nașterii lui Charles Baudelaire
Anul morții lui John Keats

1822 — E. T. A. Hoffmann — *Opiniile despre viață ale motanului Murr*

1822—28 — Alfred de Vigny — *Poeme antice și moderne*
De Quincey — *Confesiunile unui opioman*
Pușkin — *Ruslan și Ludmila*
Anul morții lui E. T. A. Hoffmann
Anul morții lui Shelley

1823 — Începe să apară revista *Muse Française*
Începe să funcționeze gruparea literară *Cénacle*

Evenimente istorice

1825 — Răscoala decembriştilor

1827 — Bătălia de la Navarin

1828 — Războiul ruso-turc

1829 — Pacea de la Adrianopole

1830 — Revoluţia din Iulie
Căderea Bourbonilor
Louis Philippe d'Orléans pe tronul Franţei

1831 — Revoluţia din Polonia
Introducerea Regulamentului Organic în Ţările Româneşti

1832 — Reforma electorală în Anglia

1823—25 — Stendhal — *Racine şi Shakespeare*

1824 — Byron moare la Missolonghi

1825 — Augustin Thierry — *Istoria cuceririi Angliei*
Anul morţii lui Jean Paul Richter

1826 — Eichendorff — *Scene din viaţa unui pierde-vară*
Dinicu Golescu — *Însemnarea călătoriei mele*

1827 — Victor Hugo — Prefaţa la *Cromwell*
Heinrich Heine — *Cartea Cîntecelor*
Anul morţii lui Ugo Foscolo

1828 — Adam Mickiewicz — *Konrad Wallenrod*
Începe să apară *Curierul românesc*
Gérard de Nerval traduce *Faust* al lui Goethe

1829 — Victor Hugo — *Orientalele*
Balzac — *Şuanii*
Începe să apară *Albina Românească*
I. H. Rădulescu — *O noapte pe ruinele Tîrgovişte*i
Anul morţii lui Friedrich Schlegel

1830 — Bătălia lui *Hernani*
Stendhal — *Roşu şi Negru*
Balzac începe *Comedia Umană*
Lamartine — *Armonii poetice şi religioase*
Alfred de Musset — *Povestiri din Spania şi Italia*
Puşkin termină *Evghenie Oneghin*

1831 — Victor Hugo — *Catedrala Notre Dame*
Puşkin — *Boris Godunov*
Leopardi — *Cîntece*

1832 — Goethe sfîrşeşte cea de-a doua parte a tragediei *Faust*
S. Pellico — *Închisorile mele*
Mickiewicz — *Cărţile poporului şi pelerinajului polon*
Grigore Alexandrescu — *Eliezer şi Naftali*
Anul morţii lui Goethe
Anul morţii lui Walter Scott

Evenimente istorice

1837 — Victoria devine regină a Angliei
Chartiştii formulează cele şase puncte ale Chartei

1833 — Michelet începe *Istoria Franței*
Krasinski — *Comedia nedivină*
A. de Musset — *Rolla*
Se înființează la București Societatea Filarmonică

1834 — Lamennais — *Cuvintele unui credincios*
Iulius Slovack — *Kordjan*
Anul morții lui Samuel Taylor Coleridge

1835 — Musset începe publicarea *Nopților*
Büchner — *Moartea lui Danton*
Andersen — *Povestiri*
Începe să apară *Curierul de ambe sexe*

1836 — Büchner — *Woyzeck*
Eckermann începe publicarea *Convorbirilor cu Goethe*
Heinrich Heine — *Școala romantică*

1837 — Anul morții lui Pușkin
Anul morții lui Büchner

1838 — E. A. Poe — *Aventurile lui Gordon Pym*
Anul morții lui Chamisso

1839 — Stendhal — *Mînăstirea din Parma*

1840 — Apare *Dacia Literară* cu programul-manifest al lui M. Kogălniceanu
Vasile Alecsandri publică *Buchetiera din Florența* în Dacia Literară
Th. Carlyle — *Eroi și cultul eroilor*
E. A. Poe — *Povestiri grotești și arabești*
Lermontov — *Un erou al timpului nostru*
Lermontov — *Demonul*
Iulius Slovacki — *Lilla Weneda*
Longfellow — *Balade*
I. H. Rădulescu — *Căderea dracilor*

1841 — Emerson începe publicarea *Eseurilor*
Anul morții lui Lermontov

Evenimente istorice

1848 — Anul revoluţiilor

1842 — Lenau — *Albigensii*
Gogol — *Mantaua*
Gogol — *Suflete moarte*

1843 — C. Bolliac — *Din poesiile lui*
Anul morţii lui Hölderlin

1844 — H. Heine — *Germania — o poveste de iarnă*
Dumas Tatăl — *Cei trei muşchetari*

1844 — I. H. Rădulescu publică *Sburătorul* în Curierul românesc
Apare *Propăşirea* sub conducerea lui M. Kogălniceanu
Nicolae Bălcescu publică *Puterea armatei şi arta militară de la întemeierea principatului Valahiei pînă acum*, în Foaia Ştiinţifică şi literară

1845 — G. Leopardi — *Ginestra*
Îşi începe apariţia *Magazinul istoric pentru Dacia*
Anul morţii lui A. W. Schlegel

1846 — H. Melville — *Typee*
Anul morţii lui Lenau

1847 — Emily Brontë — *La răscruce de vînturi*
H. Heine — *Atta Troll*

1847—48 — W. M. Thackeray — *Bîlciul Deşertăciunilor*

1848 — Karl Marx — *Manifestul comunist*
Anul morţii lui Chateaubriand

1849—50 — Ch. Dickens — *David Copperfield*

1849 — E. A. Poe — *Principiul poeziei*
Anul morţii lui E. A. Poe

1850 — Nathaniel Hawthorne — *Litera stacojie*
Apar *Memoriile de dincolo de mormînt* ale lui Chateaubriand
Anul naşterii lui Mihail Eminescu
Anul morţii lui Honoré de Balzac
Anul morţii lui Lenau
Anul morţii lui Wordsworth

Evenimente istorice

1851 — Lovitura de Stat a lui Ludovic Napoleon Bonaparte

1852 — Napoleon III împărat

1854—55 — Războiul Crimeii

1859 — Unirea Principatelor Române
Unitatea Italiei

1861 — Începe războiul de Secesiune în America de Nord

1865 — Sfîrşitul războiului de Secesiune

1851 — H. Heine — *Romanzero*
H. Melville — *Moby Dick*

1852 — Théophile Gautier — *Emalii şi Camee*
Anul morţii lui Gioberti
Anul morţii lui Nicolae Bălcescu

1853 — Victor Hugo — *Pedepsele*
Richard Wagner — *Tetralogia Nibelungilor*

1854 — Henry David Thoreau — *Walden*
Gérard de Nerval — *Sylvie*

1855 — Longfellow — *Cîntecele lui Hiawatha*
Walt Whitman — *Fire de iarbă*
Alecu Russo — *Cîntarea României*
Apare *România literară* sub direcţia lui V. Alecsandri
D. Bolintineanu — *Manoil*

1856 — Victor Hugo — *Contemplaţiile*
G. Flaubert — *Doamna Bovary*

1857 — Charles Baudelaire — *Florile răului*

1859 — V. Hugo începe *Legenda Veacurilor*
Darwin — *Despre origina speciilor*
Anul morţii lui Alecu Russo

1860 — Alex. Odobescu — *Mihnea Vodă cel rău* şi *Doamna Chiajna*

1861 — Imre Madach — *Tragedia omului*
Ch. Dickens — *Marile Speranţe*

1862 — V. Hugo — *Mizerabilii*
D. Bolintineanu — *Elena*

Apariţii tardive ale Romantismului

1866 — V. Alecsandri — *Poezii populare ale Românilor*
V. Hugo — *Truditorii mărilor*

1867 — D. Bolintineanu — *Conrad*
B. P. Hasdeu — *Răzvan şi Vidra*

Evenimente istorice

1870 — Războiul franco-german

1871 — Comuna din Paris

1875 — A treia Republică în Franţa

1877 — Războiul de independenţă a României

1868—69 — Eminescu scrie *Geniu pustiu*

1869 — V. Hugo — *Omul care rîde*

1870 — M. Eminescu — *Făt-Frumos din lacrimă*

1872 — M. Eminescu — *Sărmanul Dionis*
M. Eminescu — *Memento mori*
Fr. Nietzsche — *Naşterea tragediei*
Anul morţii lui D. Bolintineanu

1873 — V. Hugo — *Anul 1793*

1874 — M. Eminescu — *Împărat şi proletar*

1880 — V. Alecsandri — *Despot Vodă*

1881 — M. Eminescu — Primele patru *Scrisori*

1883 — M. Eminescu — *Luceafărul*

1883—85 — Fr. Nietzsche — *Aşa grăit-a Zaratustra*
Sienkiewicz — *Potopul*

INDICE DE AUTORI

A

Acsan, Ion : 29, 79, 91, 93, 96—97, 101, 161
Alceu *(Alkaios)* : 92
Allecsandri, Vasile : 40, 60, 64, 255, 259, 263, 265
Alexandrescu, Grigore : 13, 40, 43, 180, 187, 253, 257
Alexandru cel Bun, domnul Moldovei 1400—1432 : 22
Alfieri, Vittorio : 37, 38
Ana Stuart, regina Angliei 1702—1714 : 20
Andersen, Hans Christian : 210, 259
Arhiloh *(Arkhilokhos)* : 80
Aristofan : 198.
Arminius : 57
Arnim, Achim von *(Ludwig Joachim)* : 20, 25, 157, 205, 208—209, 251, 255
Asachi, Gheorghe : 40
Aubigné, Théodore Agrippa d' : 189
August *(Caius Julius Caesar Octavianus Augustus)* : 20, 57

B

Bachelard, Gaston : 98, 156, 215, 244
Balzac, Honoré de : 66, 113, 240—241, 251, 257, 261
Banuş, Maria : 164
Barbarossa (vezi *Frederic I Barbarossa)*
Barthes, Roland : 34
Bataille, Georges : 242, 244
Baudelaire, Charles : 36, 92, 147, 173, 206, 221, 223, 232—234, 255, 265
Bălcescu, Nicolaie : 40, 47, 52, 255, 261, 263
Beckford, William : 113—114
Beckett, Samuel : 239
Bédier, Joseph : 244
Béguin, Albert : 25, 156—158, 175, 194, 235, 241, 244
Belinski, Vissarion Grigorievici : 67, 244
Berchet, Giovanni : 37, 44
Bergel, L. : 75, 244
Bernardin de Saint-Pierre, Henri : 8, 32, 171
Bertaux, Pierre : 94—95, 244
Bertrand, Aloysius *(Louis Jacques Napoléon)* : 233
Bewley, Marius : 208, 244
Blaga, Lucian : 103
Blair, Robert : 8
Blake, William : 120, 133, 249
Boileau-Despréaux, Nicolas : 7, 32, 93, 187
Bolintineanu, Dimitrie : 64, 114, 172, 255, 263, 265
Bolliac, Cezar : 41, 253, 261
Bompard, Jacques : 148
Bonaparte, Marie : 222

Borel d'Hauterive, Pétrus : 233
Bossert, A. : 244
Bouterwek, Friedrich : 15
Brandes, Georg : 9, 201, 244
Brentano, Clemens : 156, 205, 208—210, 251
Brontë, Emily : 242, 261
Brown, John : 219, 244
Bruce Franklin, H : 129, 245
Büchner, Georg : 58, 61—62, 253, 259
Budai-Deleanu, Ion : 251, 253
Buranelli, Vincent : 223, 244
Bürger, Gottfried August : 64, 205, 231
Byron, George Gordon, lord : 13, 32, 43, 88, 96, 100, 105, 111—123, 125—127, 132, 140, 154, 161, 170—172, 184—187, 232, 242, 253, 255, 257

C

Caillois, Roger : 205, 208, 213
Calderón de la Barca, Pedro : 17
Cantemir, Dimitrie : 72, 77, 169
Carlyle, Thomas : 34, 42, 47, 50—52, 76, 249, 259
Carol al V-lea *sau* Carol Quintul, rege al Spaniei 1516—1556 : 59
Catul *(Caius Valerius Catullus)* : 80, 93
Cazamian, Louis : 208, 245
Călinescu, George : 21—22, 71, 109—110, 140, 172, 181—182, 216—218, 244
Călinescu, Matei : 140, 244
Cesarotti, Melchiorre : 75
Chamisso de Boncourt, Adelbert von *(Louis Charles Adélaïde)* : 210, 217—218, 253, 259
Charlemagne *sau* Carol I cel Mare, rege al Franței 768—814: 60, 78
Chase, Richard : 220, 244
Chateaubriand, François René : 10, 30—31, 35, 38, 47, 49, 143—146, 148, 154, 171, 180, 251, 253, 261
Chatterton, Thomas : 136—137
Chauvet, Victor : 38
Chénier, André de : 92—93, 137, 249
Christie, Agatha : 225
Christos, Isus : 49, 129, 131, 177
Coleridge, Samuel Taylor : 9, 16—17, 24, 26—29, 42, 113—114, 134, 155, 159, 160, 193, 197, 205, 207—208, 221, 224, 231, 233, 242, 249, 255, 259
Comorovski, Cornelia : 71, 244
Constant de Rebecque, Benjamin : 143, 147, 149, 253
Cooper, James Fenimore : 173
Cornea, Paul : 15, 40, 244
Corneille, Pierre : 43, 226
Crizet, Louis : 32
Curtius, Ernst Robert : 241

D

Dante Alighieri : 16, 80
Danton, Georges Jacques : 61, 62
Darwin, Charles Robert : 265
Decebal : 85
Defoe *sau* De Foe, Daniel : 171
De Quincey, Thomas : 206, 255

De Sanctis, Francesco : 244
Despot Vodă *(Ioan Iacob Eraclid)*, domnul Moldovei 1561—1563 : 60
Deugd, C. de : 245
Dickens, Charles : 242, 261, 263
Diderot, Denis : 53
Dima, Alexandru : 50, 245
Dostoievski, Fiodor Mihailovici : 113, 223, 242
Dryden, John : 7, 226
Du Bos, Charles : 245
Dubos *sau* Du Bos, Jean-Baptiste : 133
Dumas, Alexandre, *(tatăl)* : 53—54, 70, 251, 261

E

Eckermann, Johann Peter : 18—19, 259
Eco, Umberto : 18
Eichendorff, Joseph von : 157, 170, 178, 257
Eliot, George *(Mary Ann Evans)* : 43
Emerson, Ralph Waldo : 17, 24, 34, 41—43, 251, 259
Eminescu, Mihai : 11, 20—22, 25—26, 40—41, 77, 85, 87, 97, 105, 119, 123—124, 126, 129, 130, 138—140, 155, 165, 170, 181—182, 184, 190, 202, 210, 216, 218, 261, 265
Empedocle : 98, 105
Engels, Friedrich : 82, 84
Eschil *(Aiskhulos)* : 54, 93, 198
Euripide : 17, 90, 95, 201

F

Façon, Nina : 40, 73, 245
Faguet, Émile : 245
Feuerbach, Ludwig : 82
Fichte, Johann Gottlieb : 9, 22—23, 27, 191, 251, 253
Filimon, Nicolae : 255
Fitzmaurice-Kelly, James : 245
Flaubert, Gustave : 65, 152, 240, 242, 263
Florian. Jean-Pierre Claris de : 187
Foscolo, Ugo : 37, 39, 43, 105, 141, 251, 257
Fourier, Charles : 48
Francisc I, rege al Franței 1515—1547 : 59
Frederic I Barbarossa, împărat al Imperiului romano-german 1152—1190 : 61
Friedrich, Hugo : 36—37, 239, 245
Fuhrmann, Dieter : 36

G

Gall, Franz Josef : 241
Galland, Antoine : 209
Gautier, Théophile : 228—229, 234, 253, 263
George III, rege al Angliei 1760—1820 : 185
Gessner, Salomon : 92—93
Ghica, Ion : 253
Gioberti, Vincenzo : 49—50, 251, 263
Godwin, William : 162

Goethe, Johann Wolfgang von : 8, 17—20, 34, 36, 64, 90, 116—117, 120, 124, 136, 141, 153—154, 156, 196, 205, 209—210, 249, 251, 255, 257
Goga, Octavian : 126
Gogol, Nikolai Vasilievici : 261
Goldsmith, Oliver : 196
Golescu, Dinicu : 257
Goncearov, Ivan Alexandrovici : 152
Gontard, Suzette : 96
Gosse, Edmund : 245
Gray, Thomas : 8, 32
Grimm, Jacob : 209—210, 253
Grimm, Wilhelm : 209—210, 253
Gundolf, Friedrich *(Friedrich Gundelfinger)* : 153—154, 245

H

Hamann, Johann Georg : 132
Hasdeu, Bogdan Petriceicu : 60, 74, 263
Hauser, Arnold : 9, 108, 217, 245
Hawthorne Nathaniel : 41, 156, 218, 251, 261
Hazard, Paul : 244
Hegel, Georg Wilhelm Friedrich : 75, 81—83, 245, 251
Heine, Heinrich : 27, 170, 184, 187—189, 202—205, 226—228, 249, 257, 259, 261, 263
Heliade Rădulescu, Ion : 40, 48, 73, 251, 257, 259, 261
Heraclit : 81
Herder, Johann Gottfried : 8, 17, 20, 41, 46, 71, 74—75, 82, 133, 208, 251
Heredia, José Maria de : 103
Hervey, James : 8
Hesiod : 95
Hoffmann, Ernst Theodor Amadeus : 25, 138, 157—158, 186, 189, 191, 202—203, 206, 210, 212—217, 230, 232—233, 253, 255
Hölderlin, Friedrich : 92—98, 105, 110, 137, 141, 249, 261
Homer : 18, 20, 31, 99
Horaţiu *(Quintus Horatius Flaccus)* : 95
Huch, Ricarda : 107, 178, 191—192, 245
Hugo, Victor Marie : 9, 11, 20, 25, 27, 35—37, 41, 43—44, 46, 53, 58—64, 67—68, 74—78, 80—81, 84—85, 88—89, 96, 104—105, 113, 119, 131—132, 135, 154, 156—157, 161, 169—172, 184, 189, 206, 231—232, 234, 251, 257, 263, 265
Huizinga, Johan : 192—193, 245
Hus, Jan : 84
Hutten, Ulrich von : 84

I

Inocenţiu III, *(Giovanni Lotario de Segni)*, papă 1198—1216 : 83
Ionescu, Cornel Mihai : 18
Ionescu, Eugen : 239
Iorga, Nicolaie : 74
Iosif, Ştefan Octavian : 204
Iosifescu, Silvian : 173, 245

J

Jankélévitch, Vladimir : 175, 245
Jean Paul (vezi *Richter, Jean Paul)*
Jonson, Ben *(Benjamin)* : 197
Juvenal *(Decimus Junius Juvenalis)* : 184

K

Kant, Immanuel : 9, 21—23, 25, 134—135
Karamzin, Nikolai Mihailovici : 249
Katona, József : 62, 255
Keats, John : 92, 100—104, 155—156, 249, 255
Kleist, Heinrich von : 55—58, 70, 123, 139, 156, 208, 253
Klopstock, Friedrich Gottlieb : 57, 94—95
Kluckhohn, Paul : 245
Kogălniceanu, Mihail : 44, 52, 255, 259, 261
Krasinski, Sigismond-Napoleon : 259
Krîlov, Ivan Andreevici : 253
Kühn, Sophie : 175

L

La Fayette *sau* Lafayette, Marie Madeleine Pioche de la Vergne : 147
La Fontaine, Jean de : 13, 187
Lamartine, Alphonse de : 47, 97, 131, 157, 161—162, 170, 172, 249, 255, 257
La Mennais *sau* Lamennais, Félicité Robert de : 48—49, 51, 255, 259
Lanson, Gustave : 245
Lautréamont *(Isidore Ducasse)* de : 232—233, 239
Lavater, Johann Caspar : 240
Leconte de Lisle, *(Charles Marie Leconte)* : 103
Legouis, Émile : 208, 245
Leibniz, Gottfried Wilhelm : 169
Lenau, Nikolaus, *(Nikolaus Niembsch von Strehlenau)* : 60, 83—85, 116—117, 139, 154, 163, 170, 172, 186, 251, 261
Leopardi, Giacomo : 13, 37, 39, 43, 105, 167, 169, 249, 255, 257, 261
Lermontov, Mihail Iurievici : 97, 111, 119, 122—123, 127, 131, 139, 141, 150—152, 170, 253, 259
Lessing, Gotthold Ephraim : 17, 153
Le Tourneur, Pierre : 14
Levițchi, Leon : 27
Lewis, Matthew Gregory : 113, 215
Longfellow, Henry Wadsworth : 172, 219, 259, 263
Lucreţiu *(Titus Lucretius Carus)* : 93
Ludovic al XI-lea, rege la Franţei 1461—1483 : 65, 68
Ludovic al XIV-lea, rege al Franţei 1643—1715 : 20
Ludovic Filip, rege al Franţei 1830—1848 : 49, 256

Lukacz, Georg : 245
Luther, Martin : 84

M

Macaulay, Thomas Babington : 245
Macedonski, Alexandru : 182
Macpherson, James : 174
Madách, Imre : 84—85, 116, 119, 124, 127, 263
Maeterlinck, Maurice : 206
Maior, Petru : 40
Maistre, Joseph de : 49, 233
Male, Roger : 225, 246
Mallarmé, Stéphane : 221, 232—233, 236
Manzoni, Alessandro : 38—39, 44, 47, 69, 87—88, 107, 255
Marchand, L. A. : 246
Marinescu, Ionel : 79, 137, 166—167
Marlowe, Christopher : 116
Marx, Karl : 261, 263
Maturin, Charles Robert : 113
Maupassant, Guy de : 113
Mauron, Charles : 34
Mazzini, Giuseppe : 40, 48—50, 251
Măinescu, Tudor : 179—180
Medici, Alessandro di : 59
Melville, Herman : 41, 127—129, 156, 218—220, 255, 261, 263
Mercier, Louis Sébastien : 53
Michelet, Jules : 47, 51, 67, 73, 76, 87, 249, 259
Mickiewicz, Adam : 10, 48, 60, 64, 115—116, 249, 257
Miltiade : 85
Milton, John : 8, 100, 102, 119—120, 132, 174
Moise : 137
Molière *(Jean-Baptiste Poquelin)* : 56, 186
Montesquieu, Charles de Secondat de La Brède, de : 72, 77, 92, 169, 171
Mozart, Wolfgang Amadeus : 186
Musäus, Johann Karl August : 209
Musset, Alfred de : 58—59, 148, 172, 178—181, 187, 204, 216, 226—228, 253, 257, 259

N

Nadeau, Maurice : 221, 237, 246
Napoleon I Bonaparte, împărat al Franţei 1804—1815 : 9, 30, 57, 142, 148, 248, 250, 252
Napoleon al III-lea, împărat al Franţei 1852—1870 : 189, 262
Negoiţescu, Ion : 130, 139, 181, 246
Negruzzi, Costache : 253
Nerval, Gérard de *(Gérard Labrunie)* : 25, 147, 156—158, 206, 234—237, 239, 253, 257, 263
Nicolini, Fausto : 72
Nietzsche, Friedrich : 105—106, 265
Nodier, Charles : 234
Novalis *(Friedrich von Hardenberg)* : 18—20, 22, 25, 47, 63—64, 85, 07, 137, 142, 155—158, 175—178, 181, 208, 210—211,

217, 230, 233, 235—236, 239, 251

O

Odobescu, Alexandru : 71, 163
Orfeu *(Orpheus)* : 80
Ortega y Gasset, José : 238, 245
Ossian *sau Oisin* : 8
Ovidiu (Publius Ovidius Naso) : 95
Owen, Robert : 48

P

Pann, Anton, 249
Papu, Edgar : 66, 94, 155, 158, 165—166, 168, 246
Păcurariu, Dumitru : 246
Pellico, Silvio : 10—11, 257
Percy, Thomas : 8, 64, 206
Pericle : 20
Perrault, Charles : 198, 209
Petöfi, Sándor : 10, 11
Petrarca, Francesco : 80, 153, 161
Petrescu, Camil : 61
Petru, apostolul : 125
Philippide, Alexandru A. : 152, 176
Picard, Raymond : 34
Picon, Gaëtan : 9, 62, 77, 132, 145, 147, 241, 246
Pindar : 92, 93, 95
Pirandello, Luigi : 202
Piru, Alexandru : 246
Pixérécourt, René Charles Guilbert de : 53, 54
Platon : 95, 96, 193
Poe, Edgar Allan : 27, 36, 43, 85, 113, 155, 157—158, 194, 205, 207, 216, 219, 221—225, 229—234, 239, 253, 259
Poggioli, Renato : 237—239, 246
Ponsard, François : 35
Pope, Alexander : 7, 13, 112, 184—185
Poulet, Georges : 33, 246
Praz, Mario : 14, 173, 232—233, 239, 246
Properţiu *(Sextus Aurelius Propertius)* : 93
Pugaciov, Emelian Ivanovici : 70
Pulci, Luigi : 185—186
Puşkin, Aleksandr Sergheevici : 10, 58, 60—61, 70—71, 113, 149, 152, 186, 251, 255, 257, 259

Q

Quinet, Edgar : 67, 74
Quintilius Varus, Publius : 57

R

Rachel, M-lle *(Elisabeth Rachel Felix)* : 227
Racine, Jean : 54,90
Radcliffe, Ann : 112
Raymond, Marcel : 246
Read, Herbert : 237
Rebreanu, Liviu : 85
Remak, Henry : 108—109, 246
Richard I Inimă de Leu, rege al Angliei 1189—1199 : 66
Richard, Jean-Pierre : 235—236, 246

Richelieu, Armand Jean du Plessis, cardinal de : 59, 68
Richter, Jean Paul *(Johann Paul Friedrich)* : 25, 28, 110, 133—134, 139, 143, 158, 191, 194—198, 203, 249, 251, 257
Rimbaud, Arthur : 221, 233, 239
Robespierre, Maximilien de : 61
Ronsard, Pierre de : 80, 153
Rousseau, Jean-Jacques : 8, 15, 32, 54, 92, 141, 157
Russo, Alecu : 48, 50—51, 255, 263

S

Sade, Donatien Alphonse François, de : 232
Safo *(Sappho)* : 92
Sainte-Beuve, Charles Augustin : 246
Saint-Simon, Claude Henri de Rouvroy de : 48
Salvator Rosa : 14
Schelling, Friedrich Wilhelm Joseph von : 9, 22—24, 27—28, 64, 132, 159, 175, 194, 197, 249, 251
Schileru, Eugen : 128, 246
Schiller, Friedrich von : 13—14, 18, 59, 90—93, 107, 176, 251
Schlegel, August Wilhelm von : 9, 15—20, 27, 33—35, 38, 46, 90, 107, 133, 184, 194, 198, 251, 253, 261
Schlegel, Carolina : 19
Schlegel, Friedrich von : 9, 15, 18—20, 55, 90, 154, 191—192, 251, 257
Schleiermacher, Friedrich : 64
Schopenhauer, Arthur : 25, 84, 134—136, 139, 255
Scott, Walter : 11, 63—69, 87, 185, 205, 240, 253, 257
Sebastian, Lascăr : 168
Sedaine, Michel Jean : 53
Senancour, Etienne Pivert de : 143, 145, 149, 251
Shakespeare, William : 8, 10, 14, 17, 20, 27, 32, 34—37, 54, 58, 80, 135, 153, 174, 198, 226
Shelley, Mary : 113
Shelley, Percy Bysshe : 11, 27, 29—30, 47, 96, 100, 105, 111, 118—120, 122—123, 155, 160, 162—165, 170, 249, 253, 255
Sidney, Philip : 29
Sienkiewicz, Henryk : 70, 265
Simenon, Georges : 225
Slowacki, Juliusz : 172, 187, 259
Sofocle : 16, 35, 93, 98, 198
Solger, Karl Wilhelm Ferdinand : 197—198
Solomon : 80, 95
Southey, Robert : 185
Spencer, Herbert : 100
Spitzer, Leo : 34, 105, 246
Staël, M-me de *(Germaine Necker, de Staël-Holstein)* : 9—10, 17, 30—35, 37—38, 40, 44, 47, 107, 184, 227, 234, 251, 253, 255
Steiner, George : 54, 113, 242, 246
Stendhal *(Henri Beyle)* : 32, 34—35, 40, 44, 67, 88, 257, 259

Sue, Eugène *(Marie-Joseph)* : 113
Swedenborg, Emanuel : 233
Swift, Jonathan : 13, 112

T

Taine, Hippolyte : 119—120, 246
Tasso, Torquato : 136
Tennyson, Alfred : 173
Teocrit : 80, 93
Teodorescu, Virgil : 117, 120
Thackeray, William Makepeace : 261
Thibaudet, Albert : 171, 180, 232, 236, 246
Thierry, Augustin : 66—67, 257
Thoreau, Henry David : 41, 263
Tieck, Ludwig : 17, 19—20, 143, 156, 170, 178, 191—192, 198—200, 203, 205—206, 208, 210, 212, 230
Tirso de Molina *(Gabriel Téllez)* : 186
Tita, Aurel : 78
Tolstoi, Lev Nikolaevici : 113, 242
Turgheniev, Ivan Sergheevici : 152

V

Van Tieghem, Paul : 246, 247
Varus, Publius Quintilius (vezi *Quintilius Varus, Publius)*
Văcărescu, Iancu : 249
Verlaine, Paul : 233
Verne, Jules : 224
Vianu, Tudor : 47, 76, 105, 124, 132, 135, 155, 246
Vico, Giambattista : 36, 39, 41, 46, 71—75, 77, 81—82, 169
Vicol, Ion : 38
Vigny, Alfred de : 68, 123, 131, 136—137, 139, 159, 166,—167, 169, 249, 255
Virgiliu *(Publius Vergilius Maro)* : 80
Vladimirescu, Tudor : 254
Vlahuță, Alexandru : 152
Voltaire *(François Marie Arouet)* 80, 92, 169, 171, 186—187

W

Wagner, Richard : 55, 263
Walpole, Horace *sau* Horatio : 112
Warton, Joseph : 14—15
Warton, Thomas : 15
Wellek, René : 15, 17, 20, 27, 45, 92, 155, 162, 209, 247
Wellington, Arthur Wellesley, de : 187
Werner, Zacharias : 55—56
Whitman, Walt : 43, 263
Winckelmann, Johann Joachim : 13, 18, 90, 93, 95, 106, 110
Wolff, Christian : 169
Wordsworth, William : 9, 26, 44, 159—160, 170, 185, 249, 261

Y

Young, Edward : 8, 32, 133, 174, 180

Z

Zaicik, Olga : 247
Žižka, Jan de Trocnov : 84

CUPRINS

Cuvînt înainte 5
I Generalităţi 7
II Ideile estetice 13
III Istorismul 46
Drama romantică 53
Romanul istoric 64
Nuvela istorică 70
Poemul istoric şi sociogonic . . 71
IV Romantismul antichizant 90
V Tipologia romantică 107
Demonism, titanism, faustianism . 111
Geniul 132
Boala secolului 140
VI Lirismul 153
Natura 158
Nocturnul 174
VII Spiritul satiric 184
VIII Ironia romantică 191
IX Fantasticul 205
X De la romantism la alte orientări literare 226
Bibliografie critică selectivă . . 244
Tabel cronologic 248
Indice de autori 267

TIPARUL EXECUTAT LA

ÎNTREPRINDEREA POLIGRAFICĂ „13 DECEMBRIE 1918"

Coli tipo: 17,50; comanda nr. 553

În colecţia „STUDII"

Au apărut:

VERA CĂLIN	— Alegoria şi esenţele
ARAM M. FRENKIAN	— Înţelesul suferinţei umane la Eschil, Sofocle, şi Euripide
MIHAI GRAMATOPOL	— Moira, mythos, drama
UMBERTO ECO	— Opera deschisă (Formă şi indeterminare în poeticile contemporane)
HUGO FRIEDRICH	— Structura liricii moderne
V. I. PROPP	— Morfologia basmului
SILVIAN IOSIFESCU	— Construcţie şi lectură
ROMUL MUNTEANU	— Farsa tragică
EDGAR PAPU	— Feţele lui Ianus
ALBERT BÉGUIN	— Sufletul romantic şi visul
JOHAN HUIZINGA	— Amurgul Evului Mediu
MARCEL RAYMOND	— De la Baudelaire la suprarealism

Sub tipar:

PIERRE FRANCASTEL	— Figura şi locul
NORTHROP FRYE	— Anatomia criticii
I. M. LOTMAN	— Lecţii de poetică structurală
HERBERT READ	— Originile formei în artă
LIONELLO VENTURI	— Istoria criticii de artă
RENÈ WELLEK	— Conceptele criticii

Cele mai frapante componente ale atitudinii romantice, cele mai caracteristice trăsături ale personajului pus în circulație de literatura romantică, elementele constitutive ale esteticii romantice par să semnaleze ca un dat determinant printre structura romanticului o stare de neliniște, chiar dezamăgire, o stare conflictuală ce se exteriorizează estetic și tipologic în mod variat și uneori contradictoriu. În linii foarte mari, sociologic vorbind, se poate accepta afirmația că romantismul, ca mișcare artistică, este rezultanta unei neacceptări a realității ambiante nesatisfăcătoare, expresia unui refuz de adaptabilitate la criteriile sociale cuvenite. Ideologic vorbind, și tot în linii foarte generale, romantismul este o reacție față de tipul de gîndire care a slujit la pregătirea teoretică a Revoluției, față de raționalismul secolului al XVIII-lea și față de formulele literare și filozofice înălțate pe baze raționaliste: clasicismul, iluminismul.

VERA CĂLIN

VERA CĂLIN, conferențiar la catedra de literatură universală a Universității din București, a mai publicat eseuri și studii de specialitate, dintre care se remarcă: *Pornind de la clasici* (1957), *Curentele literare și evocarea istorică* (1963), *Metamorfozele măștilor comice* (1966), *Alegoria și esențele* (1969).

Lei 7,75